





ALIWEN es crítica, curadora independiente, investigadora autónoma, música, performer y tejedora. Es Licenciada en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y becaria Monbukagakusho 2020 del imperio nipón para realizar estudios de posgrado en curaduría de artes visuales en la Universidad de las Artes de Tokio. Lucha por los derechos humanos, especialmente aquellos de las personas trans*, no-binarixs, sujetas femme y las personas viviendo con VIH/sida.



CRÍTICA DE BARRICADA I

ENSAYO, 11

ALIWEN

CRÍTICA DE BARRICADA

CUERPO, ESCRITURA
Y VISUALIDAD EN EL
CHILE CONTEMPORÁNEO

VOLUMEN I
ARTE REBELDE BAJO DICTADURA Y
POSDICTADURA



SANGRÍA

aliwen

ISBN 978-956-8681-96-8

2021, SANGRÍA EDITORA

Las Torcazas 103, departamento 604, Las Condes, Santiago de Chile

www.sangriaeditora.com

sangriaeditora@gmail.com

Aunque adopta la mayoría de los usos editoriales del ámbito hispanoamericano, Sangría Editora no necesariamente se rige por las convenciones de las instituciones normativas, pues considera que —con su debida coherencia y fundamentos— la edición es una labor de creación cuyos criterios deben intentar comprender la vida y pluralidad de la lengua.

Edición al cuidado de Mónica-Ramón Ríos, Ángel Alessio, Camila Soto Illanes, Carlos Labbé y Martín Centeno

Diagramó el libro Carlos Labbé

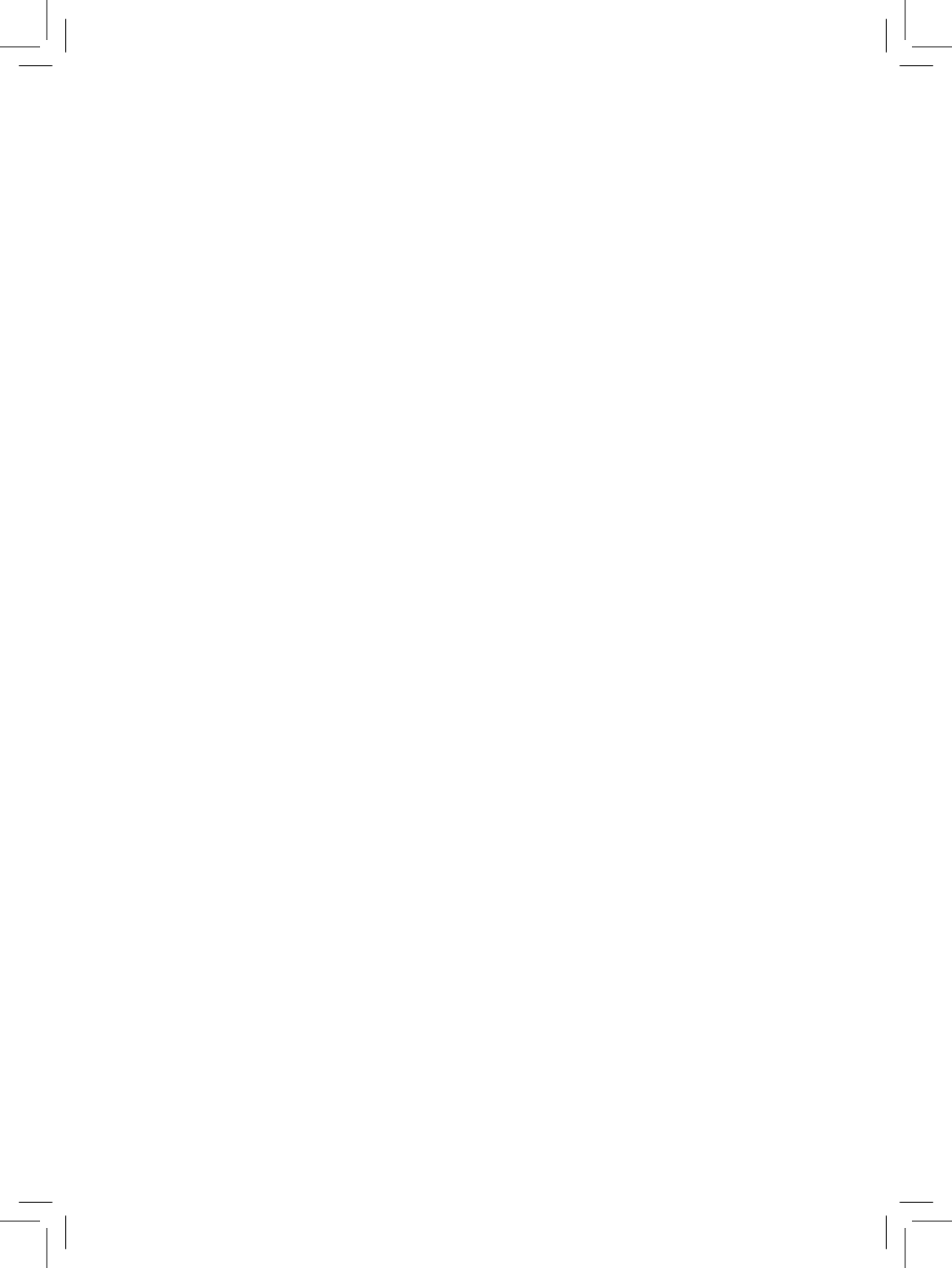
El diseño de colección fue realizado por Joaquín Cocía

Impreso en noviembre de 2021 en Print Factory, Santiago de Chile.

Permitimos la reproducción parcial o total de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico.

ÍNDICE

Una barricada para la crítica.....	15
Semiología del palimpsesto: arte y texto en la <i>obrabierta</i> por Hernán Parada.....	89
Víctor Hugo Codocedo y el arte postal: solidaridad política durante dictadura.....	227
Cuerpxs subyacentes: aproximación a la pintura de posdictadura.....	305
Bibliografía.....	499



Dedico este libro a Irma Briones, mi abuela paterna. Madre, inquilina, india, fue la mejor alumna de la escuelita del latifundio La Rinconada de Panguipulli. Nunca olvidó el nombre de María Ester, profesora normalista que le enseñó a leer de corrido hasta que en 1939, a los diecisiete años, el patrón la arrancó de la escuela para llevársela de niña de manos y abusar de ella a título del derecho de pernada.

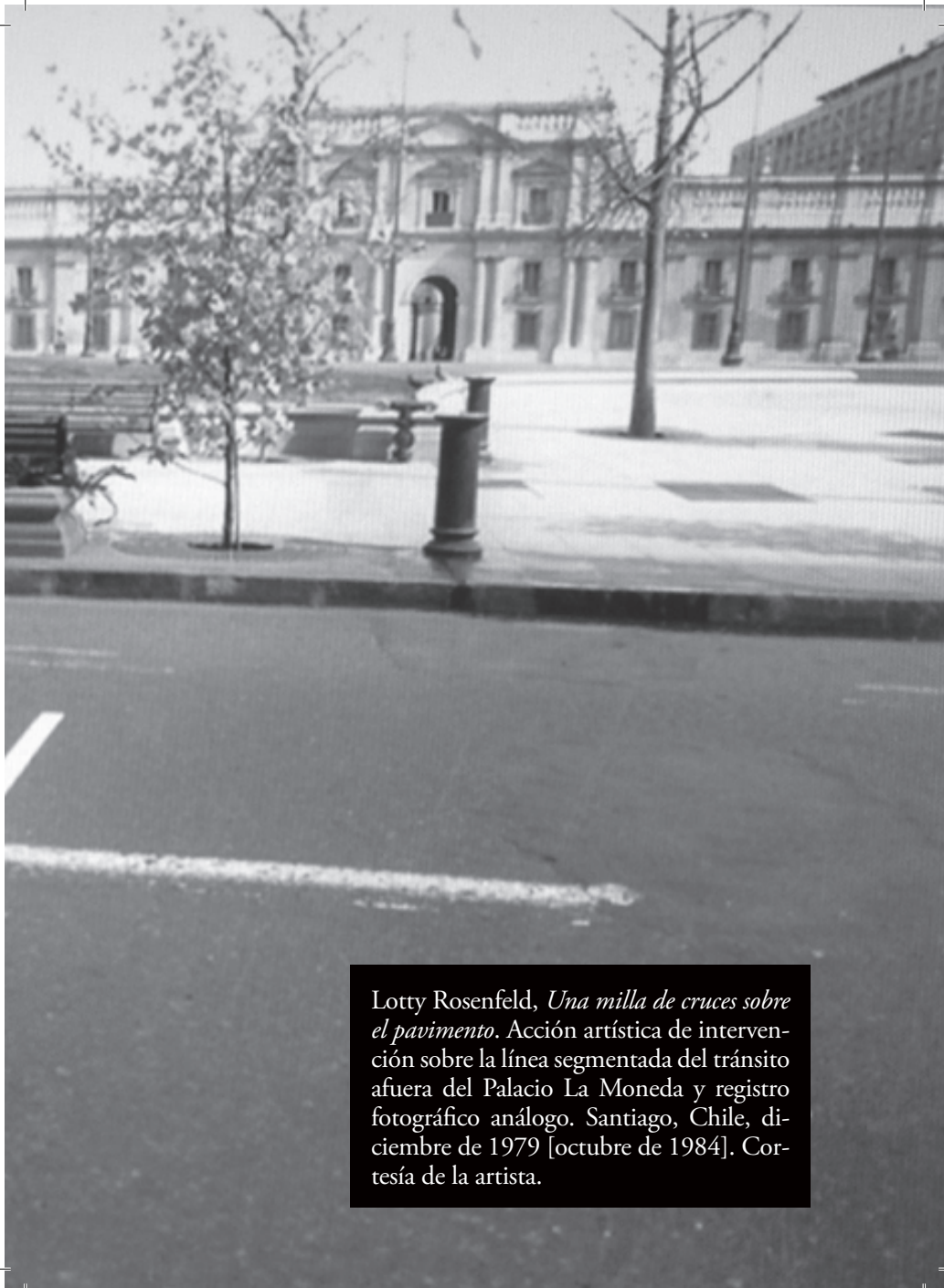
Abuela: en mis palabras resonará tu sangre, eco de tus silencios y de tus angustias.

El silencio ya no es opción.



*In memoriam, Carlota «Lotty» Eugenia
Rosenfeld Villareal (1943–2020).*





Lotty Rosenfeld, *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Acción artística de intervención sobre la línea segmentada del tránsito afuera del Palacio La Moneda y registro fotográfico análogo. Santiago, Chile, diciembre de 1979 [octubre de 1984]. Cortesía de la artista.

El levantamiento de barricadas y fogatas con neumáticos encendidos, que tienen por objeto impedir el paso de las Fuerzas de Orden. En ocasiones, con el mismo fin también, se cavaron zanjas en las calles de acceso a las poblaciones. Desde la Cuarta Protesta, las barricadas y fogatas se generalizaron en el ámbito poblacional. Aparecieron nuevas formas de violencia, como rociar las calles con aceite y grasa de vehículos, a las que se arrojaron antorchas al paso de los vehículos militares, transformándose las calles en alfombras de fuego.

Informe Rettig (1991)

UNA BARRICADA PARA LA CRÍTICA

No hay pueblo sin una nación, no hay pueblo sin ascendencia.

Theresa Hak Kyung Cha

La mestiza debe desplazarse continuamente fuera de los patrones habituales, es decir, desplazarse desde el pensamiento convergente —el razonamiento analítico que suele utilizar lo racional para avanzar hacia un objetivo único (un modo occidental)— hacia un pensamiento divergente. Éste se caracteriza por distanciarse de hábitos y metas fijas, hacia una perspectiva más compleja, una perspectiva de inclusión y no de exclusión.

Gloria Anzaldúa

Solo la fraternidad podía poner en crisis a esa nación. Pensé en la necesidad de un homenaje.

Un homenaje simple y popular. Habríamos de responder a la nación más poderosa del mundo.

Diamela Eltit

El siguiente libro es una comunidad de escrituras de índole experimental, las cuales oscilan entre el registro histórico-artístico y el literario, el archivo y el testimonio. Si hubiese alguna fórmula que englobase todas estas escrituras sería el género del *ensayo crítico*, comprendido como la pulsión por establecer una mirada oposicional ante la realidad dada mediante la palabra escrita. El objeto (o, mejor dicho, la cómplice) de esta pulsión oposicional son las prácticas artísticas contemporáneas que, desbordando los límites de la comprensión única y fija, acompañan procesos de reflexión que intentan tensionar los significantes con los cuales construimos (y al mismo tiempo, consumimos) el discurso de lo real. Esta crítica artística, crítica del arte —crítica *con el arte*— intenta poner en entredicho aquella noción de «real» establecida por y para los aparatos policiales de la institucionalidad del poder. Institucionalidad que no opera netamente como un ideario abstracto, sino que traduce sus normas en la vía pública a modo de represión, enfrentamientos armados entre civiles y uniformados,

460 lesiones oculares, 36 muertxs y cuantas otras muertes encubiertas tras el llamado Estallido Social del 2019.

En esta introducción planteo la crítica *anarco-transfeminista-campuria* como una voz política autonomista de abya yala, nacida de la diáspora del lof a la waria [ciudad] de awigkados, mestizados, la cual divaga entre diferentes tecno-saberes y senti-pensares locales y foráneos como estrategia utópica para intentar abolir el sistema de clases, despatriarcalizar y descolonizar nuestras vidas. Intento, asimismo, contraponer una conciencia opositiva a la necropolítica fascista desde nuestros lares sureños, que son tanto territoriales como aquellas conformaciones identitarias corpoterritoriales compuestas, cuya intersección es nuestrx propio cuerpx. La conciencia opositiva*, que corre el riesgo de ser leída como gesto adolescente por su iconoclasia constitutiva, es un ejercicio de resistencia

*Escribe la bióloga feminista Donna Haraway sobre la *conciencia opositiva* como es teorizada por la feminista chicana Chela Sandoval: «Chela Sandoval, partiendo de una consideración de los momentos históricos específicos en la formación de una nueva voz política llamada mujeres de color, ha teorizado un esperanzador modelo de identidad política llamado «conciencia opositiva», nacida de las capacidades para leer las telarañas de poder hiladas por aquellxs negadxs de una membresía estable en las categorías de la raza, el sexo o la clase» (1985 [2004] 14). La traducción del inglés es mía. Para otra traducción véase la editorial bocavularia (2015).

cada vez más prescindible (paradojalmente, también más urgente) en el ordenamiento social neoliberal avanzado, cuando los márgenes de la producción extractivista del capital son criminalizados por la lógica del orden y la patria. Es decir, como crítica anticapitalista, esta es también una crítica antipatriarcal, antirracista y descolonial al oponerse a los regímenes productivos y reproductivos hetero-wigka-cis-patriarcales desde coordenadas identitarias mestizas, campuria (así escrito en el grafemario Rangileo del mapuzungun, que me interesa emplear aquí por su desadecuación de la lectura del ojo wigka, pronunciado «champurria») que transitan entre géneros escriturales y sexo-identitarios. De ahí proviene la obsesión por teorizar los espacios ob-scenos —fuera de escena, del escenario de la norma fáctica o de la convención disciplinar— como nuevas posibilidades de asociatividad político-afectiva: el amateurismo, la banalidad, lo cotidiano, lo lúdico, el «mal gusto» sofisticado o el *camp*, la movilización social, el periodismo de investigación y la contrainformación, la precariedad, la pilosidad del cuerpo, la (pos)pornografía, el arte textil o el travestismo, entre otros. Un enclave que articula todas aquellas posibilidades es la performance: tanto como a) el tipo de arte que emplea «el cuerpo, escenario de protesta o de acción histriónica» (Brito 1990 [1994] 13), b) la ritualidad de ciertas prácticas disruptivas en

espacios de encuentro alternativos o en la esfera pública, o, c) las claves de corporalidad residual que son alojadas por el material artístico.

Las siguientes son letras *situadas*, interesadas por los lazos de disenso y de solidaridad entre actantes, coyunturas e imaginarios en el territorio que habito cotidianamente: un país de *abya yala** vejado por el

* «Abya Yala» es un vocablo toponímico que proviene del pueblo ancestral de los Guna, que habitan en lo que hoy día reconocemos como Colombia y especialmente Panamá, debido al yugo colonial que los llevó a emigrar hacia el norte. Los Guna llamaban lo que la lengua colonizadora wigka [extranjera] denomina el continente sudamericano Abya Yala: concepto compuesto por los lexemas de «abe», que significa sangre, y «ala», que refiere al territorio. En otras palabras, este vocablo toponímico se podría traducir como tierra viva o fértil. En agosto de 1977, se llevó a cabo la Segunda Conferencia Internacional de Pueblos Indígenas en Suecia, donde diferentes dirigentes del movimiento indígena se interesaron en el concepto que empleaba el pueblo Guna para describir a nuestro territorio. Si bien no es preciso si los antiguos Guna entendían a Abya Yala como toda Sudamérica, lo cierto es que hoy día este concepto es utilizado para criticar a la lengua colonial en nuestro diario vivir, eligiendo un concepto prehispánico alternativo para enunciar nuestra territorialidad. Utilizo las minúsculas como gesto porfiado de desjerarquización de las corpoterritorialidades comprendidas por aquel enunciado, como pequeña inversión geolocalizada del sustantivo propio, definido y cerrado, al sustantivo colectivo, abierto y utópico; desacato de las normas de la gramática hispana.

hambre y la represión. Las letras aquí presentes son letras lotófagas, traidoras, que desacatan la voz universal con la cual la medida protocolar de la academia intenta imponer una visión inamovible de verdad; o, por lo menos, estas letras buscan asir ciertas convenciones formales y discursivas de los lenguajes poshumanísticos como la archivística, la cultura material, los estudios culturales y visuales, la filosofía y su «subdisciplina» estética, la historia reciente, la teoría artística, la teoría transfeminista y *kuir*^{*}, la teoría crítica de la raza y de la

* La pregunta de si la teoría feminista y *kuir* (lexicalización sudaca campurreada para el concepto anglosajón de *queer*) puede o siquiera debe ser comprendida como una disciplina humanística es una discusión con algunos párrafos de relevancia en el discurso local, incluyendo el aporte de la filósofa Alejandra Castillo quien invoca a los feminismos poshumanos —que cuestionan la naturalización biológica de la opresión sexista del sujeto mujer, también comprendidos dentro de las políticas *kuir*, los transfeminismos o, más ampliamente, los feminismos posidentitarios— para oponer la noción de feminismo a la de humanismo: «el feminismo no es una «comunidad de mujeres». O dicho en otras palabras, el feminismo no es un humanismo. [...] Sin lugar a duda, bien podríamos situar al mismo nivel el antagonismo de clases con el feminismo. Esto entendido del siguiente modo: el proletariado busca la transformación de todas las relaciones sociales, no busca a través de la lucha de clases su adecuación en el capitalismo burgués, no busca la reificación del «ser proletario» en un mundo posclases, sino que busca la disolución de su clase. De igual modo, el feminismo no busca una adecuación en una sociedad patriarcal.

Busca, por sobre todo, la transformación total de las relaciones sociales. No se es feminista para reificar la identidad «mujer» en una sociedad pospatriarcal. El feminismo es negativo o no es. O, en otras palabras, el feminismo no es un humanismo» (2011 20-21). Si bien concuerdo con el argumento de A. Castillo, mi visión en esta materia es relativamente pesimista. Creo que debemos dar cuenta de que —en la práctica— el lugar donde muchas, no todas, pero muchas de las personas que nos dedicamos a hacer teoría (trans) feminista nos formamos y trabajamos es, para bien o para mal, la academia humanista, lo cual nos lleva a un proceso de negociación constante entre las políticas de la horizontalidad y una institución que acapara, coloniza, jerarquiza y taxonomiza el saber y que, por ende, es inherentemente patriarcal: a veces, incluso, contaminando nuestras propias ideas autonomistas de omisiones y jerarquías. Es importante que las personas que hemos podido obtener el privilegio de la educación superior, y que queramos dedicarnos a reflexionar sobre el género, la sexualidad y sus efectos sobre lxs cuerpx racializadx, no nos limitemos netamente a las aulas para difundir nuestros programas de liberación autonomista. Mi punto es que la teorización y el activismo son campos diferentes, pero no así excluyentes.

Apuntar a producir una teoría revolucionaria no debe obnubilar la diferencia que eso implica con la acción política directa en el *espacio de carne*: producir comunidad a nivel local implica no sólo un marco teórico común (siempre espontáneo, en edición colectiva) sino también poner al cuerpx en la vía pública (quienes tengan la habilidad de hacerlo) para exigir nuestros derechos, ya sea mediante la protesta, el registro periodístico, el auxilio afectivo, médico y jurídico o las expresiones artísticas. Si bien estas dos pulsiones —la teórica y la práctica— son las dos caras de una sola moneda, pues pueden

identidad, la teoría signifiante y del análisis del discurso y el psicoanálisis para probar algo diferente; algo que resulta del entrecruzamiento lúbil entre estos diferentes modos de hacer, en aras de una crítica opositiva de las artes contemporáneas.

De cierto modo, la transdisciplinariedad arribada va escribiendo su propio nombre *avant la lettre*: algo así como historia reciente del arte, propia de un *formalismo crítico*, escrita desde la conciencia autonomista radical. Disponer a la vez cuerpo mestizo devenido palabra para la articulación de barricadas semióticas.

En línea con el feminismo nómada de la filósofa Rosi Braidotti, me tomé la libertad de fagocitar algunos escritos anteriores míos, editarlos y adendarlos, transformándolos así en copias sin originales: «La identidad de la nómada es un mapa de donde ella ya ha estado: ella siempre puede reconstruirlo a posteriori como una serie de pasos sobre un itinerario. Pero no hay ningún *cogito* triunfal supervisando la contingencia del Yo: la nómada significa diversidad móvil; la identidad de la nómada es un inventario de trazos»* (1994 [2011])

ser (y muchas veces lo son) procesos paralelos que se retroalimentan simbióticamente, ya que ambas sensibilidades pueden producir sentidos comunitarios y oponerse al fascismo. La crítica de barricada es una investigación-acción bifásica.

* La traducción del inglés es mía.

41). No obstante, este «inventario de trazos» cabría mejor dentro de una vertiente transfeminista de tipo *diaspórica*, o sea campuria ka waria ragiñtuwe mvley, mvlen [ubicado, ubicada desde el entrelugar del mestizaje y de la urbe]. Aquí no hay una romantización alegre de la vida de lxs nómades, que podría transparentar las lagunas y recuperaciones posidentitarias que vivimos como diásporas en las excolonias tras el aplanamiento continuo de las máquinas de extracción y de guerra. Más bien, aquí lo que hay es una corporalidad cívborg que amalgama las células orgánicas y las tecnologías de las comunidades ancestrales y las wigka introducidas:

las gentes colonizadas de las américas ya habían desarrollado, como requisito indispensable para sobrevivir bajo dominación durante los últimos trescientos años, las habilidades [cívborg] necesarias para sobrevivir bajo estas condiciones tecno-humanas [...] la conciencia [cívborg] debe ser desarrollada a partir de una serie de tecnologías que, reunidas, componen la metodología de las oprimidas, una metodología que puede ofrecernos orientaciones para la supervivencia y resistencia bajo las condiciones culturales transnacionales del Primer Mundo. (Sandoval 1995 [2004] 82 y 83)



Kena Lorenzini. *Toma en Puente Alto, barricada en el contexto de una toma de terreno en la comuna de Puente Alto, Santiago, Chile, 1984. Fotografía análoga. Cortesía de la artista.*



¿Existe una crítica de barricada?

Viviendo el trauma epigenético del autoritarismo y la tortura mediante la ascendencia familiar, actualizada tras la persecución política que viví durante la nueva suspensión democrática, hago un llamamiento urgente a todxs quienes accionamos dentro del campo de la cultura y el pensamiento para que tomemos una postura clara y tajante en contra del fascismo en todas sus expresiones.

Fue inmediatamente después de la declaración de estado de excepción constitucional a manos del dictador Sebastián Piñera el 18 de octubre de 2019, que suspendió las facultades mínimas necesarias para concebir al estado democrático —incluidas la libertad de asociación y de tránsito—, cuando empecé a recibir un hostigamiento sin precedentes a través de redes sociales. La necropolítica estatal generaba (genera) un caldo de cultivo para la violencia fascista compuesta por el autoritarismo irrestricto de las fuerzas armadas, alta permisividad en el accionar de grupos privados de extrema derecha, sumada la persecución de lxs opositorxs políticxs y organizadorxs comunitarixs. Las injurias que inundaban las redes sociales me calificaban de «india», «morena»,

«travesti» y «zurda» (matizo la hostilidad del vocabulario empleado como mecanismo de agenciamiento ante la agresión), entre otras, con una clara mala fe e intención de ultraje. Sin embargo, los comentarios excedieron los límites de la admisibilidad cuando yo y mi familia recibimos reiteradas amenazas de muerte, las cuales no escatimaban en escenarios perversos que remitían a mi diario vivir con lujo de detalle. Esta situación, sumada a las persecuciones, laceraciones y acribillamientos contra cientos de compañerxs durante el despertar social, dejó en evidencia la fragilidad histórica de este sistema de gobierno que actualmente llamamos «democracia».

El principal hostigamiento que recibí de hordas de desconocidos en la internet me atribuían desmanes que nunca cometí, en particular el haber prendido una barricada en la esfera pública. Para probarlo, descontextualizaban varias imágenes de mis redes sociales personales, incluyendo uno de los varios videos que subí durante aquel período para expresar mi descontento con el sistema económico que había gatillado al sismo social y para hacerle saber a mis amistades locales y extranjeras que seguía bien tras las jornadas de protesta. En un video en particular, denunciaba cómo un guanaco* me roció

* Localismo para el carro lanza-aguas «antidisturbio» utilizado por Carabineros de Chile, el cual dispara aguas que contienen

cerca de una de las centenares de barricadas que cortaban el tránsito en el centro de la capital, y que debí ser rescatada por miembros de la Cruz Roja Chilena por los efectos aversivos en mis ojos y en mi sistema respiratorio.

Con la *Ley 18.314* —mejor conocida como *la ley antiterrorista*, aprobada por la dictadura de Augusto Pinochet en mayo de 1984— este tipo de calumnias infundadas han sido más que suficientes para apresar a disidentes políticos sin evidencia, exponiéndonos a un sistema penitenciario diseñado para reproducir la marginación social a través de la estigmatización y del trauma; mientras, los genocidas de la dictadura, algunos sentenciados por sus crímenes de lesa humanidad, descansan plácidamente en cárceles de alto lujo, como la Penal de Punta Peuco. Esta experiencia me llevó a reflexionar sobre mi propio lugar como trabajadora

no solamente los gases lacrimógenos de tipo CS, sino que, como denunciaron diversos grupos de la sociedad civil y científicos químicos, también contienen hidróxido de sodio, o sea el abrasivo conocido comúnmente como soda cáustica. Así lo demuestra un estudio efectuado por la química molecular Francisca Leiva Moret publicado el 16 de diciembre de 2019 por el Movimiento Salud en Resistencia con consultoría del Colegio de Químicos Farmacéuticos y Bioquímicos de Chile de la Universidad de Chile. Su nominación popular hace referencia a un tipo de auquénido que escupe ante el ser o la situación que le produzca molestia u hostilidad.

del arte. Por un lado, me pregunto cómo es que un grupo no menor de personas de derecha con tendencias extremistas, conexión a la internet, experiencia con *bots* diseñados para el hostigamiento y muchísimo tiempo de ocio, habrían de aborrecer con tanta intensidad a la movilización civil por la justicia social. ¿Cómo no se dan cuenta que ellxs mismxs, en la mayoría de los casos, no están invitadxs al baile de la oligarquía? ¿Cómo no se dan cuenta de que, ante la explotación, el hambre y la injusticia oblicuas que viven los estratos más «bajos» de la sociedad en este país —en términos de raza, clase, género, habilidad o edad, entre otros— el no hacer nada al respecto es el verdadero crimen?

Como bien dijo el escritor Samuel R. Delany,

la explicación fundamental para la conservaduría de la clase trabajadora es, no obstante, simple y básica; aunque no estoy al tanto de algún lugar en que Marx lo formulara como un principio político claro. El hecho político gravitante, de todos modos, cualquier chico de dieciocho del baile de los que sobran con un CI de 80 puede probablemente formular una versión para sí mismo: «En una economía monetaria, en la cual todo mi salario proviene de X, sería lunático de mi parte votar en contra de los intereses de X». (2001 xi, la traducción del inglés es mía)

Así podría describirse la *mentalidad latifundista* que impregna la conciencia nacional en términos económicos, raciales y sociales durante el actual giro a la derecha vivido desde el primer gobierno de Piñera, un tipo de mentalidad que guarda ciertos paralelos con la idea de «colonialismo interno» trabajada por Silvia Rivera Cusicanqui.

Muchxs han debido pagar un grave precio por descolonizar su mente. Recuerdo a Sebastián Acevedo Becerra, quien se inmoló en la Plaza de la Independencia de Concepción el 11 de noviembre de 1983 tras dos días sin saber el paradero de sus dos hijxs secuestradx por la policía secreta ilegítima Central Nacional de Informaciones (CNI) durante la dictadura. Recuerdo a Pedro Mariqueo Martínez, joven mapuce asesinado por una bala disparada por Carabineros de Chile el 1 de mayo de 1984 a la edad de 16 años, mientras realizaba una barricada en la Avenida Circunvalación Américo Vespucio a la altura del pasaje Venezuela. Recuerdo a Mónica Briones Puccio, artista asesinada a golpes el 9 de julio de 1984 en la madrugada después de celebrar su cumpleaños número 34 por ser lesbiana visible. Recuerdo a Carmen Gloria Quintana, quien estuvo en una barricada en Estación Central junto a Rodrigo Rojas de Negri el 2 de julio de 1986 cuando fueron interceptados

y quemados vivos por una patrulla de militares, lo cual terminó con la muerte del joven fotógrafo de 19 años cuatro días más tarde. Recuerdo a Agustina Huenupe Pavián, pewence asesinada por impacto de objetos contundentes y rematada a bala junto a su hermano Mauricio el 13 de julio de 2002 a causa de su lucha por la recuperación territorial en el fundo San Luis de Kauñicu. Sus senos le fueron cercenados y se defecó sobre su cuerpo. Recuerdo a Macarena Valdés Muñoz, mapuce estrangulada el 22 de agosto de 2016 a la edad de 32 años por su lucha en contra de la hidroeléctrica del río Tranguil. Su cuerpo fue suspendido para simular un suicidio y fue encontrada por su hijo de 11 años. El 12 de septiembre de 2020, el niño mapuce José Licán Painecura, perteneciente a la Wente Winkul Mapu de Kojipvji, fue baleado por una camioneta en movimiento. En mi piwke [corazón] tengo a Emilia «Baucis» Milén Obrecht, mujer mapuche trans* asesinada defendiendo el acceso libre a la ribera del Riñiwe lafken la noche del martes 16 de febrero de 2021 tras recibir un impacto de bala a manos de los guardias-sicarios del condominio privado Riñi Mapu. Todos estos crímenes siguen impunes. Este es mi pequeño homenaje hecho de palabras y de memoria.

Ci kvxal [lx fuego] inmola el régimen vertical del poder para permitir los cauces plurales de la asociatividad

horizontal: usar los mecanismos cívicos de las protestas —pacíficas y sí, también el fuego de las barricadas— es la única manera para exigir nuestros derechos cuando nuestros representantes políticos no los defienden, y deben ser reconocidos como mecanismos legítimos para la mejora social dentro de la elusiva democracia en que vivimos, aun tras el grave costo de nuestro acribillamiento impune. Pero ya ha sido suficiente, ¡no aceptaremos perder a ningunx compañerx más! El camino será difícil, pero nuestra unión nos proporcionará una fuerza sin precedentes para asegurar el cambio y la plenitud por fuera del sistema de la democracia representacional, que es tan lucrativa para unos pocos y una sentencia fatal, lenta y dolorosa para otrxs, unidxs en contra de la *necropolítica pública*: «la muerte diferida del Estado que no se encarga de sus poblaciones, las empobrece, las precariza» (aliwen y Valencia 2018).

Por otro lado, me percaté del importante rol que tenemos lxs trabajadorxs de las artes y la cultura en la construcción de una sociedad más justa. La pandemia del Covid-19 dejó en evidencia que la gran mayoría de lxs compañerxs en el campo cultural vivimos en condiciones laborales extremadamente precarizadas. La mayoría (incluyendo quien escribe) quedamos cesantes y, a causa de la figura del trabajo a honorarios o en negro, muchxs no pudimos acceder a ninguno de los escasos beneficios

sociales y laborales para paliar la crisis, diseñados ni para la enorme clase obrera aun más precarizada ni tampoco para la clase media. El equipamiento y la alfabetización digital para la enseñanza o el trabajo remoto, sumados el costo del acceso a internet se convirtieron en una nueva fuente de ansiedad, sin mencionar la paupérrima gestión del Ejecutivo y del exministro de salud Jaime Mañalich, quien pasará a la historia como el genocida que insistió en que lxs obrerxs debían asistir con miedo a sus trabajos de hambre, para ser reprimidos cuando ya las medidas sanitarias necesarias para el distanciamiento físico se volvieron inminentes ante las alarmantes tasas de mortalidad en el país. Esto demuestra que, bajo el sistema socio-económico neoliberal, las personas que trabajamos en el campo cultural (lo mismo que lxs obrerxs y sus intersecciones con el campo de la cultura) no somos consideradx como seres humanos dignos de resguardo ni de contención; lo único que nos hace «esenciales» es nuestro trabajo al servicio de la prolongación de la sociedad del consumo y, en menor de medida, del espectáculo.

Pero el distanciamiento físico (porque socialmente seguimos adheridxs, si bien maltrechxs, aun así unidxs) nos hizo revalorar la importancia que tienen el arte y la cultura en nuestras vidas: perdiendo la facultad de contacto, tan central para nuestra experiencia como seres, es el audiovisual, las telecomunicaciones, la literatura,

los diálogos abiertos vía *streaming*, las experiencias escénicas digitales, los medios y las prácticas artísticas en constante adaptación que nos han permitido a varixs sentirnos conectadxs y conservar algo de cordura en el aislamiento. ¿De qué manera es el arte una herramienta política, entonces?

El enclave entre las artes y las políticas emancipatorias es aparente en la historia de las múltiples coyunturas locales, pero si pudiese hablar solamente de una obra de arte en todo este libro, sería sobre *Una milla de cruces sobre el pavimento*. En diciembre del año 1979, la artista visual Lotty Rosenfeld realizó la primera de estas intervenciones urbanas en la calle Manquehue entre Los Militares y Kennedy, la cual

consistió en la alteración de un signo del tránsito —las líneas divisorias de pistas en el pavimento— mediante el uso de tiras de género blanco que cortaba ese signo ubicándose perpendicularmente a él. De ese modo, el signo alterado originaba el surgimiento de un nuevo signo, equivalente tanto a la forma de una **crúz**, como también el **más** de la suma matemática. (Eltit, octubre 1980 23)

Esta acción de arte fue exhibida al año siguiente en ese mismo lugar de la vía pública en formato video, utilizando

dos monitores de televisión, y también una pantalla de cine, durante un anochecer del mes de junio de 1980.

El intervenir y desacatar la normativa viaria, que era una sinécdoque de toda la superestructura política usurpada por los militares bajo la dictadura, empleaba la reparación simbólica de la acción civil en la transformación de un signo «-» a un «+», convirtiendo artísticamente la resta de la democracia en una suma que se abre hacia la pluralidad de voces menores que conforman la voluntad de lx pueblx. Esto se vuelve evidente en la reiteración de esta acción en diversas topografías de importante carga represiva y geopolítica, como lo fue el palacio de gobierno La Moneda en octubre del año 1984 o por fuera de la Casa Blanca en junio de 1982; intervenciones que, al ser pensadas en su conjunto, evidencian la influencia imperialista de las dictaduras militares en abya yala durante la Operación Cóndor, la cual daría cierre —en teoría— a la posibilidad del socialismo real y daría inicio a la privatización de los insumos básicos para la vida a través del sistema neoliberal. Cabe reconocer que la Operación Cóndor se trató de un sistema de represión coordinado a manos de diferentes dictaduras en Sudamérica apoyadas en logística, financiamiento e insumos de guerra por el intervencionismo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) estadounidense,

desarrollada por el organismo de inteligencia y represión de Pinochet y continuada por muchos de sus pares en el Cono Sur, la que articulará estrategias de desaparición y muerte de personas, ejecutadas en tierra chilena o en otros países donde buscaban asilo y desde donde intentaban escapar de sus exterminadores. La Operación Cóndor también se ocupaba de controlar y compartir información desde los distintos organismos de represión de las dictaduras del Cono: Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Uruguay (además de Perú y Ecuador). (Varas 2012 171)

Desde nuestro espacio como trabajadorxs del arte, las *acciones artísticas* son una manera pacífica de denunciar los atropellos de los derechos fundamentales y de protestar en contra de la opresión. Sin embargo, el oficialismo y la derecha reaccionaria querrá volver a clausurar nuestras justas demandas, invocando al viejo fantasma del «terrorismo» para criminalizarnos y así censurarnos, cuando en realidad son ellos los agentes de la necropolítica terrorista. En aquel sentido, me inspiro en cómo la feminista chicana Gloria Anzaldúa pensó *el terrorismo lingüístico* al que somos sometidas las personas campurria o mestizadas:

Deslenguadas. Somos las del español deficiente. Somos tu pesadilla lingüística, tu mestizaje lingüístico, el sujeto de tu burla. Por hablar en lenguas de fuego nos crucifican culturalmente. Racial, cultural y lingüísticamente somos huérfanos, hablamos una lengua huérfana. [...] Así que si quieres lastimarme, habla mal de mi lengua. La identidad étnica es la gemela de la identidad lingüística: yo soy mi lengua. (Anzaldúa 1987 [2015] 118-119)

Rescato esta idea del kvxal kewvn, kvxal zunguiñ pu wvñol campuria ce [lengua de fuego, hablar de fuego de las nuevas campuria]. Nuestras lenguas de fuego accidentan el libre tránsito de los idearios metropolitanos a través de nuestra boca, porque nuestra mácula identitaria, taiñ kajana [nuestra kallana], tarde o temprano traicionará al mito caucásico del excepcionalismo económico liberal. El fuego nos enseña a *hablar en lenguas*, a producir nuestro propio lenguaje armado de retazos de historia, de violencias y de deseos anárquicos subterráneos.

Lxs pensadores campuria de izquierda debemos des- aprender el miedo a la libertad de expresión, ya que seremos tildadxs como «terroristas» sin motivo alguno, si es que avalamos el autonomismo radical de lxs pueblxs a través de los cuales pertenecemos y transitamos o a pesar de aquello. Quizás ya es buena hora de reapropiarnos de aquel

rótulo con el cual la hegemonía intenta criminalizarnos. Traigo a colación el polémico concepto de *terrorismo drag* (que se inscribe a su vez dentro de un espectro más amplio concebido como el *terrorismo cultural*) como fue aplicado por el teórico *kuir* José Esteban Muñoz, en referencias a aquellas prácticas artístico-culturales que «performean los terrores internos de la nación en torno a la raza, el género y la sexualidad [...] involucrando las ansiedades culturales en torno al mestizaje, comunidades de color y el cuerpo *kuir*»* (1997 91). Subvertir el concepto de «terrorismo», el cual ha sido vaciado completamente de sentido cuando los poderes que monopolizan la violencia en representación delx pueblx son quienes imponen la soberanía del terror para asegurar el extractivismo norteño de nuestros recursos sureños, es una conciencia opositiva que visibiliza artísticamente la mezquindad de las aprehensiones culturales en torno a las mal llamadas minorías. En este libro se preferirá la concepción de «minorizadas» para referir a grupos marginados socialmente, no como sentencia a la victimización sino como enunciación de la jerarquía hegemonía y diferencia.

En línea con esa resemantización artística del «terrorismo», ejemplifico con la Internacional Errorista fundada el 2005 en la ciudad de Buenos Aires por miembros del

* La traducción del inglés es mía.

Colectivo Etcétera. La agrupación de arte crítico plantea este nuevo impulso opositivo en torno a la Cumbre de las Américas que se llevó a cabo en la ciudad de Mar del Plata, a la cual asistieron los diferentes presidentes del territorio de abya yala y también al expresidente estadounidense George Bush, quien había declarado la «guerra contra el terrorismo» tras los atentados del 2001, reactivando el imperialismo estadounidense en el Medio Oriente mediante la invasión de Irak. El colectivo viajó a Mar del Plata a una contracumbre llamada La Cumbre de los Pueblos, organizada por agrupaciones estudiantiles, de derechos humanos*, indígenas y sindicales, arribando a una ciudad completamente sitiada y vigilada por fuerzas armadas locales y por infantes de marina estadounidenses. Investigando maneras para protestar sobre las políticas económicas globalizadas que segregan a las periferias geopolíticas a través del extractivismo, algún(x) miembrx de Etcétera escribió en un buscador de internet la palabra «errorismo» por accidente, inmediatamente computada como un accidente redirigiendo la búsqueda hacia el «terrorismo» o bien el «erotismo». El juego de palabras de la Internacional Errorista, que acontece en la intersección del Situacionismo y el «terrorismo», se opone a la idea de progreso económico globalizado a través del *error* como

* Desde ahora DD.HH.

matriz experimental: deslindando el programa convergente de las retóricas del excepcionalismo financiero y especulativo que provee para algunos a expensas de la marginación de mucxs, abrazando los cauces divergentes del fracaso como matriz sudaca.

Apenas concluida la Cumbre de las Américas, la agrupación decidió realizar una acción artística en el litoral, en donde exploraron el imaginario impulsado por los medios estadounidenses a escala global en torno a la «guerra contra el terror». Realizaron una suerte de travestismo cultural terrorista, empleando un lienzo que aludía a la vanguardia errorista, banderines rojos, armamento de utilería hecho de planos de madera pintada y los rostros cubiertos por la *kufiyya*, y que culminó con la intervención de la policía local. Aquí reproduzco parte del Manifiesto Errorista desarrollado después de su primera declaración y que fue leída al culminar aquella primera acción tras ser liberadxs en el recinto por la burocracia policial ,y que ensaya una posible definición que hibrida palabra y acción artística en una sola práctica:

Responsables de las Academias de Las Lenguas del Mundo:

De nuestra mayor consideración queremos informarles: un nuevo término, una nueva palabra-acción, irrumpe en los diccionarios, nace en las grandes

enciclopedias e invade los buscadores de Internet:

ERRORISMO: práctica o filosofía que fundamenta sus acciones en el error. ERRORISTAS: multitudes, sujetos o grupos que practican el Errorismo.

[...]

Para el Errorismo: POLÍTICA = VIDA.

El Errorismo es RE-EVOLUCIONARIO.

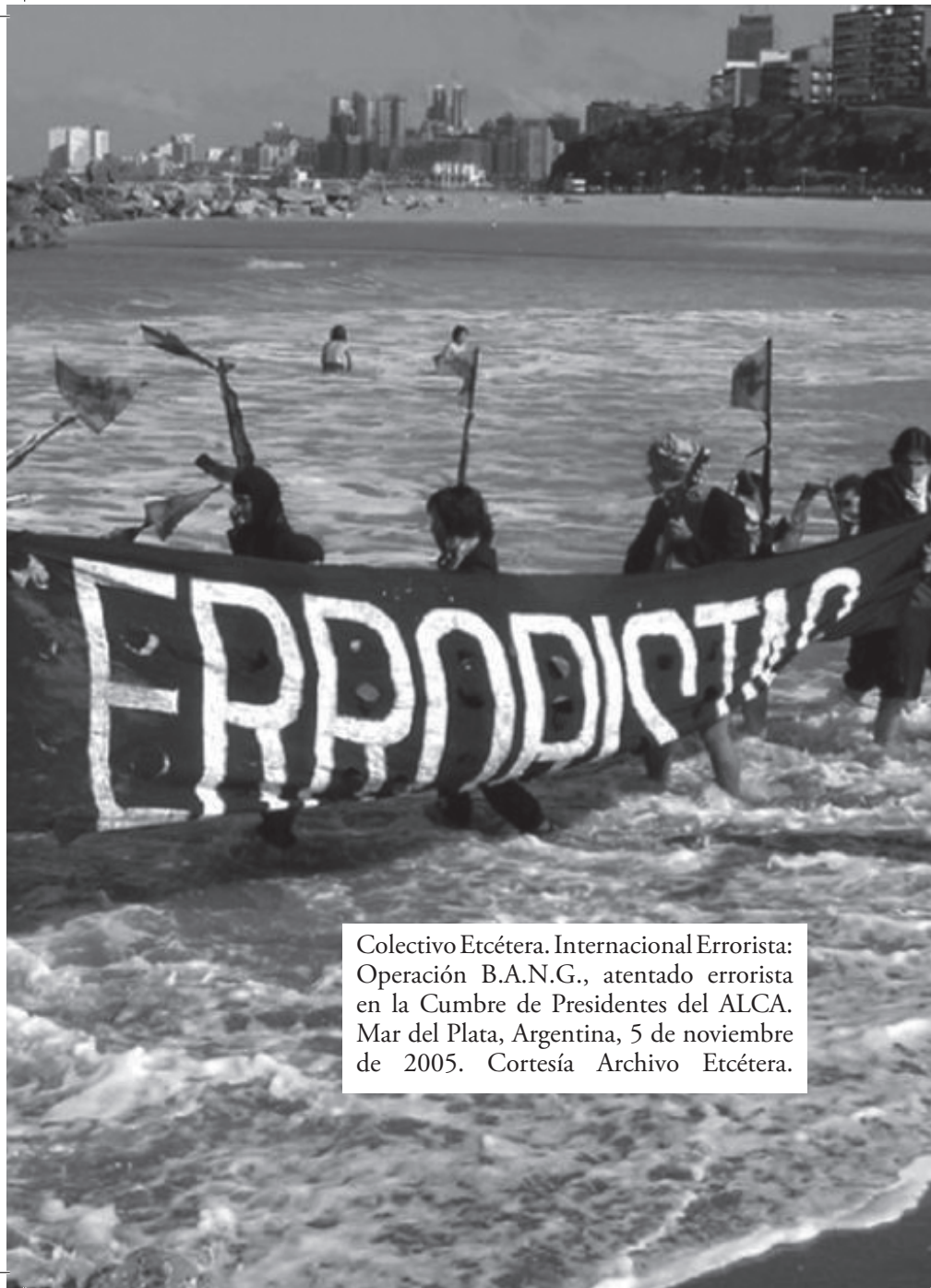
Sus prácticas re-evolucionan en busca de la autonomía y la autosuficiencia social. El Sistema Capitalista ha sido y es el más grande error disimulado de acierto. Manipula y organiza el error para su propio beneficio, disfrazando sistemáticamente los errores de aciertos y los aciertos de errores.

La Internacional Errorista asume la lucha contra toda forma de control o dominación social, cultural, racial, espiritual, política o económica.

¡Únase a las filas de la Internacional Errorista para la liberación mundial del error! (Colectivo Etcétera 2005 26-27)

¡Yo también me declaro errorista, y quien lea puede hacerlo también!

Considerando estos precedentes, ¿pueden las prácticas artísticas (y, extensivamente, la crítica de arte) ser una suerte de barricada hecha de signos?



Colectivo Etcétera. Internacional Errorista:
Operación B.A.N.G., atentado errorista
en la Cumbre de Presidentes del ALCA.
Mar del Plata, Argentina, 5 de noviembre
de 2005. Cortesía Archivo Etcétera.

El concepto de «acción de arte»

Corría julio del año 1984 cuando se organizó en la ciudad de Santiago un encuentro sobre Arte y ciudad. Dos meses más tarde, un curioso artículo fue publicado por la revista alternativa *La Bicicleta*, donde el redactor, que hacía un recuento de algunas de las cuestiones allí discutidas, incluyó extensas transcripciones sobre lo dicho por los (y la) panelistas:

—Pero, a fin de cuentas, ¿cuál es la diferencia entre una barricada callejera, como las que vemos en las protestas, y una acción de arte que pretende intervenir la ciudad rompiendo funcionalidades? —cuestiona, insistentemente, alguien del público.

—Esa pregunta está atrasada como en 50 años» —responde con energía la Nelly Richard, que acababa de exponer el tema “El museo como monumento y la ciudad como museo”. Y agrega—: Es exactamente lo mismo que los partidarios del arte establecido le planteaban a Duchamps [sic]*, en 1920, cuando

* En este libro transcribo las fuentes tal cual como aparecen, incluyendo esta dicción para signar al artista francés Marcel Duchamp.

éste llevaba un urinario al museo. ¿Qué diferencia había entre ese urinario y otro? 50 años de historia del arte ya han respondido que el arte, primeramente, es intencionalidad. Esa es la diferencia. (Asenjo septiembre 1984 6).

Reproducir este diálogo como apertura del artículo en cuestión (sumado su inflamatorio título «¿Cuál es la diferencia entre una barricada y una acción de arte?») me hace suponer que la intención del redactor no solo fue esbozar la tónica del encuentro en particular, sino que proponer una lectura de las problemáticas y aprensiones de la producción de arte en aquella época. En especial, me refiero a la emergencia de un tipo de arte involucrando al cuerpo y a la contingencia social y política referido como «acción de arte», el cual comenzaba a adquirir mayor difusión en la cultura chilena *mainstream*, desde los espacios artísticos vanguardistas de la década de los sesenta hasta aparecer en las revistas alternativas y en la prensa oficialista.

La pregunta emitida por la persona del público en aquel encuentro (si bien probablemente mal intencionada) puede ser de interés en nuestro contexto actual: ¿existe realmente un arte de trincheras? Mi respuesta se distancia con la postura sostenida por la teórica Nelly Richard por dos razones. La primera es una

aprensión en torno a la lógica del progreso subyacente a la oposición entre «lo atrasado» y «lo avanzado» dentro del campo de producción artística local.* La segunda —y de suma relevancia para mi trabajo— es una aprensión sobre la «intencionalidad» como matriz gatillante de la operación artística contemporánea y su puesta en crisis. Considerando las fluctuaciones de las *acciones artísticas*,

* El problema de la consolidación de la lógica metropolitana de las vanguardias artísticas en la crítica richardiana ha sido abordado por una serie de comentaristas, notoriamente por el filósofo Willy Thayer: «Thayer no tardará mucho en apostrofar un «tono existista» de inflexión fundacional en el canon que pretende instalar Richard, el cual atascaría la chance de filtrar en la excepcionalidad, consumando con una retórica fundadora de la crítica de arte la violencia fundacional que la Constitución Política de 1980 se encargará de conservar, precisamente —en un movimiento análogo al de la crítica— «protegiendo límites para mantener la inmunidad fundada». En términos sucintos, lo que incomodará a Thayer será el pacto a traslazo que la efusividad vanguardista de la lectura de Richard sostendrá con el gravamen de la modernización y el progreso como norma histórica, sellando desde entonces una alianza en torno al mismo canon.» (Bórquez 2011-2012 506) Para este trabajo, la teoría de la vanguardia es solo un referente más dentro de las complejas transferencias norte-sur/sur-norte de prácticas y reflexiones artísticas, y aprovechamiento de desmarcarme de su modelo lineal y progresista en búsqueda de otras derivas más sinuosas relativas a la semiología del mestizaje y las estrategias de despiste y desacato que éstas proveen frente a la precarización de la vida y a la represión política.

desde su emergencia dentro de la producción y la crítica de artes locales a finales de la década del setenta (tras el primer gran estado de excepción constitucional de la dictadura), logro percibir cierta opacidad productiva entre acción política directa y la práctica de arte, la cual compromete la intención individual autoral de lxs artistas (y, extensivamente, de la crítica de arte) como único motor o firma autoral, dando paso al acopio de una voluntad extensiva que se inscribe dentro de la movilización social más amplia. En este acople entre arte y política, emerge también —veremos más adelante— una posible reflexión en torno a los modos *subversivos* y *transgresivos* de conciencia opositiva.

Revisando la cultura impresa alternativa de finales de la década de los sesenta y de los ochenta, me percaté de que la acusación de insurgencia camuflada de arte vanguardia efectuada por aquella persona del público en contra de la teórica y de lxs otrxs interesadxs en las «acciones de arte» no fue un hecho aislado, y que ocurría con cierta frecuencia, como se puede percibir en otra entrevista en un diario oficialista del año 1989:

—¿Qué contestaría a los que la acusan de avalar «acciones» de arte con escándalo y de instigarlas?

—No comparto estas perspectivas. Más que «escándalo» lo que hay es un cuestionamiento a

una cierta institucionalidad artística de la estructura cuadro-galería-museo. Y una crítica al orden social y político. No soy ninguna activista ni instigadora. Soy crítica y cuento con respaldo internacional. (Zalaquett 1989 43)*

Vale mencionar que, durante la dictadura, pero particularmente durante el estado de excepción constitucional activado inmediatamente después del bombardeo a La Moneda por dos Hawker Hunter y también de la aprobación de la *Fija texto actualizado y refundido de la Ley 12.927, sobre Seguridad del Estado* (1975) y de la *Ley 18.314* (1984), este tipo de acusaciones editorializadas por la prensa oficial pueden dar tribuna a las Fuerzas

* En la actualidad me parece un poco *cringe* el escudarse detrás de la validación del circuito internacional como justificativo intelectual, particularmente cuando la misma entrevistada prefiere distanciarse de su proveniencia europea: «Me carga que recuerden que soy francesa. He desarrollado todo mi trabajo aquí» (Zalaquett diciembre 1989 43). Pero también comprendo que separar las aguas entre las «acciones de arte» y la «instigación» a la insurgencia política a través de su vinculación con la producción artística internacional es usada estratégicamente para —puedo suponer— resguardar la integridad de sí misma y de quienes participan del campo artístico-cultural alternativo. La ascendencia es significativa, pero no es una sentencia ni menos se encuentra librada de aporías o contradicciones.

Armadas y las instituciones que les entregan su monopolio de la violencia para recriminar a quienes criticamos las políticas del modelo socio-económico.

Porque no debemos confundirnos: la barricada no es equiparable a cualquier otro acto privado de violencia, ya que —en muchos casos— se trata de un acto reivindicativo gatillado por la opresión injusta de los grupos minorizados que exigen igualdad clamando por interrumpir el flujo urbanizado del capital y de las fuerzas represivas que reproduce la injusticia social. En ese sentido, quienes inician barricadas (cuando sus motivaciones son legítimas, y cuando no son parte de un montaje de mala fe diseñado para criminalizar a lx pueblx insurrectx) cumplen con mayor ahínco la obligación de las fuerzas armadas en defender al pueblx desprotegido en comparación con aquella institución podrida que financian nuestros impuestos para ese supuesto fin. Se necesita de la primera línea para que pueda haber protestas pacíficas, ya que las mismas autoridades traicionan los acuerdos obtenidos para marchar y reprimen sin compasión. La noción de «barricada» en cuanto pulsión oposicional propone un desborde de la intención individual del artista por un contacto con lx cuerp social más amplio, lo cual es reflejado con ardid por la «acción artística» como fórmula experimental para hacer arte.

Uno de los primeros registros en que el concepto de «acción de arte» es reflexionado en la escena local fue un texto de Diamela Eltit titulado «Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico», publicado en octubre del año 1980 por la revista *Umbral (Nueva Época)* del Centro de Estudios por la Democracia. En este texto, la literata parte del análisis de la obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* de Lotty Rosenfeld para arribar a una definición de «acción artística» basada en un impulso de clausura de la intención autoral, el cual redirige la producción artística hacia «la intencionalidad masiva» como parte de «una intención de modificación» y «la intención de participar» (Eltit octubre 1980 23-27). El concepto de «acción de arte» de Eltit se divide en dos factores principales, el primero referente al empleo de la *esfera pública* como soporte de arte:

Asistimos a la construcción de una «sala de arte» en la calle o, inversamente, a la destrucción de ese concepto cambiándolo por el uso de espacios ciudadanos abiertos y públicos como gestores-receptores de la obra de arte, cuyo destino final no es la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones, sino la permanencia en la retina y la memoria del transeúnte quien ve así el paisaje urbano, por el que circula cotidianamente,

transformado en un espacio creativo que lo obliga a rehacer su mirada, que lo obliga, en suma, a rehacerse y cuestionar el entorno y las condiciones de su propio transcurrir.

Al operar entonces en situaciones urbanas, públicas, abiertas, se va demarcando una opción de arte que intenta, en su programa, romper con la privatización, trocándolo por un consumo efectivo dentro de una colectividad que ve alterado su sensorio al transformársele el soporte de su cotidianeidad; en este caso: la calle. (Octubre 1980 24-25)

Este primer factor se ata con el próximo punto de esta definición de «acción de arte», particularmente en la estrategia del empleo de la calle como soporte para reducir el factor de la privatización sectaria y elitista de las prácticas artísticas en aquel contexto. El segundo factor se relaciona con la materialidad de las obras de tipo «acción artística», en particular el hecho de que *se opone al mercado del arte ya*

que ella se encuentra marginada de los circuitos comerciales, es decir, es una forma de arte no vendible, susceptible de ser reproducido por medios (cintas magnéticas, por ejemplo) no eternos,

perdiéndose por ende el carácter de objeto único, por una parte, y de permanencia, por otra, cualidad esta última que determina el objeto sacro a cumplir por la obra de museo. (Eltit octubre 1980 25)

Si bien la autora no podría haber adivinado en los albores de los años ochenta la boga de la última década dentro de las instituciones primermundistas por adquirir los archivos del arte comprometido producido en abya yala bajo regímenes totalitarios, la apuesta artístico-política de D. Eltit en su escrito apuntaba a un arte vinculado con los medios de reproducción tecnológica «típicos de la comunicación moderna» (octubre 1980 25), cuya apuesta tecno-material buscaba marginarse de los códigos de comercialización provistos por los circuitos galeriales o museales, como un antídoto para la privatización de estas prácticas a manos de la validación de la academia y del éxito mercantil.

Desde sus inicios los promotores de la acción artística se han visto ideológicamente cuestionados por sus detractores provenientes del oficialismo cultural, tal como es relevado por la misma Eltit en el texto: «durante un tiempo, constituyeron noticias en los diversos medios periodísticos, siendo motivo de escándalo muchas veces o portadores, dentro de los medios más oficialistas, de

suspicias políticas»* (octubre 1980 23). No es coincidencia que Eltit y Lotty Rosenfeld hayan formado parte del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), agrupación

* Es posible que algunas de las arremetidas en contra de las nuevas prácticas artísticas de tipo «acción» referidas por la autora hayan sido las presentadas en el Segundo Encuentro de Arte Joven en el Centro Cultural de Las Condes, montado en octubre del año 1979, a las cuales me referiré en el primer capítulo. Otras polémicas incluyen la fortuna crítica de la exposición *stretch*, montada por el artista Eduardo Echeverría en la galería CAL entre julio y agosto de 1979, que si bien no recurrió a la acción de arte propiamente tal ni su registro, empleaba una materialidad de las pantimedias rellenas con materiales como alambres, arena, aserrín, piedras y yeso para simular la corporalidad acribillada de lxs prisionerxs políticxs; una estética que remitía a los *Imbunches* realizados por la artista Catalina Parra en su exposición homónima en la Galería Época entre octubre y noviembre de 1977, que —relativamente menos comentada— fue igual o más provocadora con sus reflexiones en torna a la mitología popular, la identidad étnica y la violencia política. También existe otra importante polémica desatada en torno al arte contemporáneo del período gatillada tras la instalación de una silla de acero en el frontis del Museo de Bellas Artes (acompañada de una pirámide, una planta y una plataforma) por el artista Humberto Nilo en la obra *Apuntes*, durante el Primer Encuentro de Arte-Industria auspiciado por la Sociedad de Fomento Fabril que tuvo lugar en 1980 (Maureira 2016). Sin embargo, esta no puede estar siendo referida por D. Eltit, ya que el encuentro no se realizaría sino hasta diciembre de aquel año; pero sí nos comenta sobre el *zeitgeist* militar prohibitivo de la época.

artística fundada en 1978 que empleaba la nómina de «acción artística» en su propio nombre, quienes mantendrían significativas vinculaciones artísticas utilizando páginas en los medios de comunicación, especialmente en los medios de oposición.

Su primera acción, *Para no morir de hambre en el arte*, fue realizada en dos etapas durante el mes de octubre del año 1979. El día 3 de octubre, la agrupación realizó cuatro intervenciones simultáneas a lo largo del día: a) 200 bolsas de medio litro de leche, «intervenidas con un texto impreso» que decía «1/2 lt. / LECHE», fueron repartidas en cien hogares del sector poblacional de la comuna periférica de La Granja, b) fue publicada la revista alternativa titulada *Hoy* número 115, en cuya página 46 salió reproducida una proposición artístico-poética que decía

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
privado de consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.

c) miembrxs y aliadxs de la agrupación se desplazaron a las afueras del edificio chileno de la ONU para leer un discurso que incluía frases como «ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político, o de cada hombre [sic] como trabajador político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida», y, d) después de haber entregado los cien litros de leche en la población, el grupo arribó a la galería Centro Imagen, en donde encerraron veinte litros de leche en un cofre de acrílico transparente para que se descompusieran (como «reflejo en negativo de personas desnutridas en nuestro país» según explica el colectivo), y que sumaba un segundo piso, también de acrílico, una copia magnetofónica de la grabación del discurso leído afuera de la ONU y un ejemplar de la revista *Hoy* referida, abierta en la página de la intervención, sellados por otra lámina de acrílico con el siguiente mensaje adherido en letraset:

PARA PERMANECER HASTA QUE NUESTRO
PUEBLO ACCEDA
A SUS CONSUMOS BASICOS DE ALIMENTOS

PARA PERMANECER COMO EL NEGATIVO

DE UN CUERPO
CARENTE INVERTIDO Y PLURAL

CHILE_OCTUBRE 3_1970

El último elemento era un muestrario de bolsas de leche intervenidas por diferentes artistas de la escena alternativa sobre una mesa aledaña (C.A.D.A. noviembre-diciembre 1979 23).

El día 17 de octubre, la acción culminaría con una intervención urbana titulada *Inversión de escena*, en donde diez camiones de la industria lechera Soprole (de donde provinieron las bolsas de leche empleadas en la acción de arte) realizaron un recorrido por la ciudad de Santiago hasta estacionarse en frente del Museo Nacional de Bellas Artes, a cuya llegada un enorme telón blanco fue extendido en el frontis del museo, clausurándolo. A lo largo de su acción artística, la colectiva empleó la materialidad de la leche de vaca haciendo un rescate de la memoria histórica especista en torno a la medida 15 de la campaña presidencial del socialista Salvador Allende, quien una vez electo implementó medidas para repartir «medio litro de leche» diarios a toda la población inferior a los 15 años y a embarazadas o lactantes, campaña que entregó aquel alimento a millones de personas chilenas antes del golpe de Estado de 1973.

La tendencia utópica radical del colectivo, si bien operaba desde el espectro artístico-cultural, pone en entredicho la noción de distancia simbólica entre acción directa y práctica artística, apelando en vez a lo que D. Eltit definió en su escrito como «la insistencia sobre los contenidos de nuestra realidad desmembrada, contenidos sistemáticamente corregidos a modo inicial de un objetivo planteado no para que lo resuelva el arte, sino el conjunto de la realidad cuestionada, esto es: *una intención de felicidad social*» (octubre 1980 25, el énfasis es mío).

Si tuviese que declarar una intención transversal para este libro, se trata de estudiar cómo ciertas textualidades del arte y la política en el campo local han perseguido aquella *eudaimonía colectiva* (felicidad social) descrita por D. Eltit, a través de perturbaciones y compensaciones de perturbaciones simbólicas activadas sobre lx cuerpo individual y social.

En un texto publicado por el C.A.D.A. a finales de 1979, se puede percibir una continuidad con los planteamientos de su miembro Eltit en declaraciones como la siguiente:

El arte debe asumir la vida de todos como su propia vida. [...] Un arte que crea y amplía los espacios intelectuales que organizan la memoria y el devenir histórico de un pueblo. Se trata de un arte que es

crítico respecto de las facilidades y evidencias de su historia. Un arte que, largo tiempo confinado en la sensibilidad pura, necesita reconquistar un carácter autorreflexivo y abordar como trabajo de arte la responsabilidad de su autocontrol, como organización de cultura. (Noviembre-diciembre 1979 23-24)

La intencionalidad individual del artista (encapsulada por el modelo de la sensibilidad pura kantiana) es puesta a la disposición de un trabajo que colectiviza las demandas sociales y la memoria histórica, elaborando significantes artísticos —en este caso, la metáfora de la leche como sustento materno y del socialismo real en contraste con la malnutrición del Chile dictatorial— al interpelar distintas territorialidades artísticas, institucionales, públicas y populares: «Una obra es popular (*como arte*) no en la medida en que impone un sentido único a personas diferentes, sino en la medida que sugiere sentidos diferentes a una persona única cuya persona es colectiva» (Balcells marzo-abril 1979 46).

Debo recalcar que en el texto del C.A.D.A. aludido la colectiva emplea el concepto de «escultura social» acuñado por el artista alemán Joseph Beuys para describir su acción artística.* Como antecedente a la importación

* La colectiva exploya la adopción de este término de la siguiente manera: «Entendemos por escultura social una obra y acción de

del grupo C.A.D.A. del concepto de «escultura social», N. Richard también introdujo diferentes nociones del arte extranjero o «internacional», incluyendo la noción de *Body Art* o *arte corporal*, particularmente en la séptima sesión de su Seminario de Arte Actual que tuvo lugar en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura entre los meses de abril y junio del año 1979 (Varas 2018 100). En retrospectiva, algunos estudios consideran que el arte corporal, el mismo que la literatura sobre arte inscribe como una «subcategoría» del arte performance que usa el cuerpo como principal soporte en experiencia directa o mediatizado por el registro, fue un referente de suma relevancia para las elaboraciones locales de aquel período.* Fernando Balcells, sociólogo que también

arte que intenta organizar, mediante la intervención, el tiempo y el espacio en el cual vivimos, como modo, primero, de hacerlo más visible y luego, más vivible. El presente trabajo (Para no Morir de Hambre en el Arte) [sic] es una escultura en cuanto organiza volumétricamente un material como arte; es social en cuanto ese material es nuestra realidad colectiva» (C.A.D.A. noviembre-diciembre 1979 24).

* Así lo aclara, entre otras, una monografía reciente que antologa las expresiones del arte performance en Chile: «En este sentido, el uso del cuerpo, su manipulación y su utilización en la producción de cierto tipo de obras, adquiere un carácter contingente particular, al funcionar como registros o «instantáneas» de acontecimientos puntuales que giran en torno al cuerpo, excediendo el solo carácter metafórico de ciertas obras, e involucrando al artista de un modo

formaba parte del C.A.D.A., publicó el también un texto referido a las «acciones de arte» y su relación con el «arte corporal»/«performance» (intercambiables en su escrito) en diciembre de 1980:

Las acciones tienen una larga trayectoria fuera de nuestras fronteras en el arte de este siglo. Desde comienzos del siglo han animado las prácticas de los más diversos movimientos artísticos de avanzada. Desde el futurismo y dadá hasta las actuales *performance* o arte corporal, las acciones han respondido a urgentes necesidades culturales. El desafío de la contemporaneidad implica la adaptación de los procesos productivos del arte a las modernas condiciones económicas y tecnológicas de la producción social. (Balcells 1980 23)

Si bien rescato de la fuente anterior la utilización de las nociones de performance y de arte corporal en paralelo a la emergencia del concepto de acción artística en el campo local, me distancio del tono excepcionalista implicado por los conceptos de «avanzada» y «condiciones económicas y tecnológicas modernas». En ese tono subyace una concepción insuficientemente crítica sobre

directo con el espectador, aunque esté mediado por una imagen» (González Castro, López, y Smith 2016 139).

el supuesto retraso en las prácticas artísticas locales versus el arte extranjero, y donde la emergencia de las acciones de arte son una suerte de puesta al día.

Mi interés por utilizar el lente de los estudios de performance en el arte chileno contemporáneo parte de la base del propio lenguaje empleado por lxs artistas locales en diálogo con otras comunidades artísticas; en ningún caso intento promover los antiguos tropos del colonialismo comprendidos bajo el binario primitivo/civilizado. Además del ejemplo textual de F. Balcells, el artista visual Hernán Parada ya utilizaba este concepto en su tesis de grado del mismo año 1980. Hacia la segunda mitad de la década de los ochenta, tal nominación ya estaba incorporada en las prácticas artísticas locales: podemos considerar el video experimental *Performance San Pablo-San Martín* de 1986, en el cual Gloria Camiruaga hace un seguimiento artístico de distintas trabajadoras sexuales en contextos marginales*, o al colectivo

* Este trabajo de video tiene un interesante paralelo con el filme de Valeria Sarmiento titulado *Un sueño como de colores*. Según Mónica-Ramón Ríos, este cortometraje del período de la Unidad Popular registra la experiencia de algunas trabajadoras sexuales de los cabarets conocidos como Bimbambún y Mon Bijou: “este cortometraje actualmente perdido sigue a las trabajadoras de cabarets santiaguinos. En una de las secuencias centrales, la escena de una mujer haciendo striptease está en montaje paralelo con la escena de la misma mujer vestida para provocar un efecto de extrañamiento

artístico Yeguas del Apocalipsis, quienes describieron su intervención en el Festival Corazones Duros —del 28 de octubre de 1988 en el Centro Cultural Mapocho— titulada *Bajo el puente* como una performance. Sí, abya yala vivía entonces (y vive aún hoy) el «subdesarrollo» económico-cultural, un «subdesarrollo» fabricado vía el intervencionismo imperialista neocolonial y las economías de la dependencia que resultan de aquella dominación bélica geolocalizada instaladas durante de Guerra Fría. Los centros metropolitanos tienen mayores medios e infraestructura para producir teoría en torno a las prácticas artístico-culturales, pero eso no quita que la producción local precarizada no está tensionando y dialogando con los discursos producidos desde los primeros mundos; por lo menos no en lo que compete a los diversos casos que podemos encontrar durante el período dictatorial sobre el arte performance. Como resultado, ese intento de estudiar y extraer de nuestra cultura campureada sin considerar la propia especificidad y lenguaje locales es ahistórico, cuando no simple y llanamente anodino.

No obstante, en una ponencia fechada en mayo de 1982, el C.A.D.A. como grupo habría de increpar la homologación directa entre la acción artística y el arte

con el deseo hacia la mujer desnuda” (Ríos 2016).

corporal, justamente problematizando la marginación del arte en abya yala de la escena «internacional»:

No es lo mismo el cuerpo como soporte de arte (arte corporal), que el cuerpo como vehículo de cambio, como agente revolucionario en la realidad. Tampoco es lo mismo el paisaje como soporte de arte (como lo fue la tela), que el paisaje como evidencia de la improductividad. Es esa condición la que denuncia desde sus comienzos el carácter de colonizado que refleja la cronografía del arte en Sudamérica. No es que se «copie» lo que sucede en la metrópolis, sino que aquello que las metrópolis han tematizado como arte, aquí está consumido como experiencia y, por lo tanto, esa productividad es sopesada, pero como acto político, como acción. (1982 2-3)

Es con estas declaraciones que podemos relativizar el factor de progreso excepcionalista de algunas de las posturas en torno a las acciones de arte en el campo local, ahondando en aquel *factor utópico* de su práctica que produce una fractura con la tradición colonialista del arte extranjero mal llamado «internacional».*

* Sobre particularismo local, marginación geopolítica y el llamado «arte internacional»: «Sin embargo, nuestra marginalidad de un «arte internacional», o mejor dicho, nuestra marginalidad de una

El arte corporal es un suceso inevitable en nuestro contexto periférico, ya que las máquinas de guerra nos exigen —a la gran mayoría, al pueblx insurrectx, incluyendo a lxs trabajadorxs del arte precarizadx y movilizadx— *poner el cuerpo* en nuestra propia práctica, ya sea como ente pasivo de miseria o, aquí la apuesta de este libro, como agente activo de denuncia y cambio social radical. Sin embargo, para lograr una mayor masividad de la experiencia corporal irrepitable de la «acción de arte», esta va incorporando (paradojal y productivamente) los recursos materiales de la tecnología moderna: «la incorporación a la producción de la obra de las inclinaciones o los mecanismos de su consumo social» (Balcells noviembre-diciembre 1980 23). Pero esta incorporación no es una mera exacerbación de tipo Futurista de la reproductibilidad tecnológica moderna por el mero deseo de simular el progreso económico primermundista, sino una adecuación de las formas de vida contemporáneas en un arte agitador, que cree una

historia denominada arte internacional, no es de por sí un terreno establecido, no constituye un paisaje inmutable. Por el contrario, trabajar de hecho en este margen, implica un grado de pertenencia no necesariamente adquirido y que, inversamente, se establece como campo de lucha, como terreno de confrontación en los cuales los términos de arte y vida se complementan y se desgarran.» (C.A.D.A. 1982 2)

ragiñtuwe ruka (casa del entremedio) donde puedan habitar las distintas denuncias de la colectividad mediante el hecho *presente* de la acción corporizada, y no se re-presente la rebeldía como un significante estético vaciado de contexto.

Volviendo al extracto al inicio de este apartado, en el cual surge la pregunta por las diferencias entre el arte de acción y una barricada callejera, el descontento que expresa Richard con la homologación automática entre ambas proviene —me atrevo a especular— de la útil aunque sutil distinción entre la subversión y la transgresión.

Una obra de arte que escape de lleno a la esfera extra-artística del «mundo real» como acto de iconoclasia hacia la tradición artística, pero que no tiene necesariamente una intencionalidad concreta de colectivización de los recursos del campo del arte ni modifica tampoco las directrices hegemónicas del lenguaje sobre el cual opera, puede terminar naturalizando las estructuras de poder que conciben su oposición. En este sentido, una transgresión motivada por el simple hecho de transgredir las estructuras del campo artístico sin proponer una reestructuración horizontalizante es una acción siempre trunca, puesto que está perpetuando la autoridad del campo contra el que pretende rebelarse. Permite incluso la expiación estética temporal del malestar en torno a la

estructura del poder y, finalmente, inhibiría la efectividad del cambio revolucionario puesto en acción por la conciencia opositiva en el futuro. La transgresión por el mero hecho de transgredir es descrita por la crítica cultural Rey Chow como *carencial*, homologable a la «estructura edípica de pensar —una estructura del pensamiento que teoriza la subjetividad como la compensación de una carencia preconcebida—» (1993 [2003] 327, la traducción del inglés es mía), puesto que requiere de la autoridad paternalista para llegar a fruición y cuyo objetivo final es la aceptación por ese mismo orden transgredido. Una revolución con *happy ending*.^{*} En este sentido, un acto de ruptura artística o de intervención desde el campo artístico corre el riesgo de consolidar la misma autoridad del código de legibilidad que pretende cuestionar, si es que el desmarque de aquel signo carencial no engendra una reestructuración o cambio significativo dentro del propio código edípico que articula las jerarquías inscritas dentro del lenguaje de lo común.

Para Eugenia Brito, la «subversión» se define como una operación que acontece sobre los signos —en este caso, artísticos— refiriéndose nuevamente a las distintas iteraciones de *Una milla de cruces sobre el pavimento*:

* Agradezco a mi editora Mónica-Ramón Ríos por esta locuaz observación.

«Descontextualizar ese signo, revelar su proceso de operación y sobre él abrir una nueva praxis y una conciencia cotidiana que es su opuesto, es realmente un acto de reconquista y una forma de *subversión*, con respecto a todo el conjunto de signos que a ése sostuvo y a todo el discurso que lo soportó» (1986 48, el énfasis es mío). La subversión es descrita por Brito como un tipo de conciencia opositiva que se materializa al «descontextualizar» los signos de su «cotidianidad», o sea de las trayectorias y usos preconcebidos como normales o adecuados que fijan el sentido de estos signos en un «conjunto» o bien un «discurso» que se cimienta verticalmente como hegemonía, opacando los otros discursos posibles sobre «la realidad».

Del otro lado del espectro opositivo, la misma N. Richard arriesga una definición para la «transgresión» también en relación con las cruces de L. Rosenfeld. La teórica enfatiza no la modificación de los signos propiamente tales, sino más bien su interrupción o el completo abandono de sus estructuras de ordenamiento (momentáneamente o a veces de forma perenne):

El acto de interponerse en la materialidad de un código (de ser obstáculo a su funcionamiento; reinvertiendo la dirección del camino que señalan las líneas), equivale a discutir la autoridad de ese código:

a renunciar a plegarse —porque sí— a lo disciplinario de su mandato comunicativo. [...] *Transgrede* la literalidad del sentido normativo y utilitario que fija la represiva funcionalidad del sistema; metaforiza ese sentido —infringiendo su gramática del orden— en una nueva sintaxis del cuerpo y del paisaje. (Richard 1986 25, el énfasis es mío)

La transgresión anda un paso más allá de la porfía propia de la subversión en cuanto acto de *sabotaje lingüístico*, pues «obstaculiza» la «autoridad» del «funcionamiento» del conjunto de signos; o sea obstaculiza la «gramática del orden» que impera sobre los signos y designa su apareamiento y ocultamiento en el espectro de lo común. Para N. Richard, la «sintaxis del cuerpo y del paisaje» son necesarios para que acontezca la transgresión, ya que la corporalidad se compone por las moléculas deseantes en donde el poder deposita y ejerce su cartografía de normativas y limitaciones: lx cuerpX. La feminista negra bell hooks lo pone lisa y llanamente: «transgresión: un movimiento en contra y más allá de las fronteras» (1994 12).

El desacato autoritario conseguido a través de las acciones de arte durante los regímenes fascistas y las suspensiones democráticas cumple, según mi parecer, tanto la función subversiva como la transgresiva, cuando

entendemos la transgresión en línea de N. Richard y b. hooks y no como revolución carencial. Estas acciones siguen operando desde el campo de la materialidad artística, pero no se limitan a las operaciones simbólicas tradicionales del arte y extienden su alcance hacia los contextos de vida que las potencian. Pero la acción no se queda allí, sino que propone modelos utópicos ideales de deseos y comunidades posibles. Dicho de otro modo, estimo que hay un problema para la producción y reflexión artísticas en adoptar el binario transgresión/subversión de manera excluyente, que es el mismo problema de incorporar cualquier binario de manera acrítica: el binario es siempre (en algún grado) una polarización arbitraria, una falsa oposición que dificulta la comprensión matizada de ciertas prácticas artísticas contemporáneas, las cuales critican su contexto socio-político a través del empleo del recurso de *lx cuerpx*.

Si, por un lado, la *subversión* es una operación emanada desde el prisma del arte que modifica los códigos de legibilidad de los signos para adecuarse al contexto de vida, la *transgresión* es, por el otro lado, una operación emanada desde el prisma de la vida que interrumpe los códigos de legibilidad de los signos para adecuar el arte a la contingencia vital. Se trata de las dos caras de una misma moneda. Lo que se modifica es el lugar desde donde se interpela a la significación artística: si es desde

el mismo campo artístico de manera autorreflexiva, en el primer caso, o si es desde la miríada de perspectivas consideradas por el espectro de lo extra-artístico, en el segundo caso. La línea divisoria entre ambos puntos de vista se encuentra cada vez más difuminada a causa de la propia especificidad de estas prácticas de acción artística contemporáneas, cuyos factores principales de corporalidad, mediaticidad y territorio precipitan una porosidad membranal entre el adentro y del afuera del arte, entre la diégesis y lo extradiagético.

Un encuentro entre el mundo, βίος, y el arte, τέχνη, que es posterior a la forma humana. Una acción de arte, en cuanto acontecimiento tecno-corporizado, puede reescribir parte de la realidad en la cual se inscribe, aunque sea de manera finita o efímera. Aquellas *ephemeras* de utopía, en palabras de José Esteban Muñoz, alojan el potencial para transformar nuestro cotidiano para siempre.



Cristián Sotomayor Demuth (fotografía digital), *Esto no es una barricada*. Arte Contemporáneo Asociado (ACA) realizando una acción de arte/protesta en Plaza de la Dignidad, Santiago de Chile, 24 de enero de 2020. Cortesía de ACA.



Eudaimonía colectiva: cruces entre arte, escritura y corporalidad

En este libro expandiré la noción de «acciones de arte» tal y como fue planteada por Diamela Eltit y sus colegas del Grupo C.A.D.A., recurriendo al concepto de «performance» utilizado más recientemente por los estudios de la performance, si bien este concepto ya era *lingua franca* dentro de la escena local en paralelo con el uso de «acción artística». Aun si me parece adecuado andar con precaución frente a la colonización conceptual como resultado de la transferencia unidireccional norte-sur al incorporar conceptos anglosajones para describir la producción artística de abya yala de manera acrítica, creo que algunos de mis colegas que descartan usar los estudios de la performance en los estudios del arte local desde los años ochenta tienden a menospreciar las capacidades de vinculación y de diálogo que mantenían lxs artistas del sur con escenas de arte internacionales u otros aparatos artístico-teóricos foráneos; o pasan por alto las fuentes desde las que lxs mismxs actantes artísticxs definen sus propias prácticas de manera auto-reflexiva. Como excolonias, nuestra identidad cultural

campuria acontece en aquel constante encuentro —a veces accidentado, otras veces fecundo— entre componentes identitarios simultáneos. Además, no hay por qué ponerse tan esencialistas, digo yo: en estricto rigor, el propio español es wigka zungun. La pregunta más adecuada radica en cuáles son las finalidades estético-políticas de los aparatos y metodologías que adoptamos críticamente y cómo podemos adaptarlos para describir nuestro contexto.

Por «performance» me refiero específicamente a un rango dentro del espectro de prácticas artísticas en las que lx *cuerpx* (kalvl) es el eje centrípeto de una serie de acciones, gestos, movimientos o poses que cuestionan los límites y la inscripción comunitaria de las sujeciones que se desprenden de aquellas experiencias corporizadas. Un cariz relevante dentro de este rango de prácticas es el desborde de la corporalidad individual para entrar en contacto con otras experiencias corporizadas, ya sea mediante la escenificación de cierto modo de habitar, a través del carnaval, deseo, fiesta o erotismo, o incluso degustando los límites corporales mediante ejercicios que exploran sus capacidades, limitaciones, ausencias y la cercanía con la muerte. Por esto considero como performance a cierta ritualidad que acontece cuando lxs *cuerpxs* irrumpen dentro del espacio público protestando, o bien como escenificación estridente oculta

bajo el oscuro cobijo de los espacios alternativos, ya sean espacios artísticos independientes o antros conocidos como puntos de encuentro subterráneos o *underground*. La performance también puede ser encontrada dentro de aquellos remanentes de corporalidad que son alojados en la inmanencia material de la obra de arte, explicitando los procesos de lx cuerpx que desembocan en una modificación elaborada de la materia dispuesta por la operación artística como reflejo de la experiencia corporizada del artista.

Tras los atropellos a los DD.HH. de lx cuerpx social chilensex durante la dictadura de Pinochet, emergen las reparaciones simbólicas (pos)humanistas gestadas desde los medios artísticos comprometidos: un devenir cibernético que incorpora la «interfaz semiótica» como agenciamiento tecno-corporal de resistencia ante la desaparición sistemática de secuestradxs políticxs. Por interfaz semiótica comprendo cierta facultad semiótico-epocal dentro de la significación artística en abya yala, por la cual distintos tipos de aparatos culturales y medios de comunicación se cruzaron en la producción contemporánea, ya sean tecnologías audiovisuales o de escritura, provenientes de la «alta cultura» o de los medios populares, dando cuenta del tupido entramado de experiencias corporizadas que en su conjunto dinámico cristalizan a lx cuerpx social y su imaginación política. En el primer capítulo esbozaré

una definición de trabajo de «cuerpx social» que alude a una estructura de «máquina transgresiva», esto es, como una faz de cuerpxs que disputa los lindes de la noción colectivizada de lo real. Tal vez sea esto lo que define la especificidad del periodo contemporáneo de las artes, la particular manera en la que el arte chileno vive una medración al incorporar otras medialidades provenientes de la esfera extra-artística —un fenómeno que, por cierto, no es exclusivo de esta comarca, pero sin duda característico— bajo este efecto de esta interfaz semiótica. De particular interés en esta empresa será la «invocación semiológica» que potencia esta faz de cuerpxs determinados por la suspensión de la posibilidad del duelo en el caso de lxs detenidxs desaparecidxs.

Este primer fenómeno de incorporación medial dentro de las prácticas artísticas que he definido como la interfaz semiótica es sucedido entonces por una serie de artimañas provenientes desde la institucionalidad del poder autoritario-fascista que gatilla nuevas formas urgentes de acople entre consigna (escritura) y arte (visualidad). Cerrando un primer gran lapso de estado de sitio a manos de la junta militar, las fuerzas armadas dicatoriales generaron la infraestructura legislativa para hacer implosionar el sistema de la democracia y dar rienda suelta al poder soberano necropolítico con la

cobarde impunidad jurídica anhelada.* Si miramos la producción del campo artístico no-oficial durante aquel período, vemos una paulatina ruptura membranal entre el hermético campo de las artes y la incorporación del intertexto de los medios de información con la finalidad de contradecir al relato hegemónico de la máquina de guerra. Dentro de un mundo kafkiano, en donde el amparo de las leyes se convierte en una burocracia absurda destinada a proteger las más cobardes vejaciones hacia la faz de cuerpxs civiles, emerge una importante exploración del «documento de arte» como una posibilidad de cifrar simbólicamente lo intraducible: entre otros crímenes, la experiencia corporizada de lxs secuestradx políticxs y su desaparición sistémico-estructural.

Este segundo fenómeno artístico lo protagonizó la emergencia de las operaciones expandidas del grabado que activaban la memoria histórica ante el absurdo y la amnesia, como fue el caso de la *Huincha sin fin* de la

* La impunidad por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante este período quedaría oficializada por el *Decreto Ley 2191* conocido como la «Ley de Amnistía», la cual contemplaba el período entre el 11 de septiembre de 1973 y 10 de marzo de 1978. Esta ley contó con antecedentes en el Acta Constitucional Número 4 del *Decreto Ley 1553* del día 11 de septiembre de 1976 la cual caracterizaba los «Estados de Emergencia», publicada por el *Diario Oficial* dos días después pero que nunca entró en vigor.

artista Luz Donoso o las documentográficas de Hernán Parada, ambas obras expuestas públicamente por primera vez en 1978, configurándose en la sinergia de estas y otras intervenciones artísticas las llamadas «acciones de arte» a nivel teórico-práctico, con importantes hitos como la conformación del Grupo C.A.D.A. La intersección entre el dispositivo visual provisto por las prácticas artísticas y los medios (contra)informacionales que recurren a la escritura como vehículo de denuncia y de consigna como arena movilizadora, sumado el segundo factor de la corporalidad provista por la acción como soporte de arte, procuran una voz posible para la cultura de oposición en un período de intensa hostilidad de las Fuerzas Armadas que hacía tartamudear a la pulsión colectiva por el diálogo de la democracia. Esta voz artístico-disidente, que aportó a la oralidad de la oposición, estuvo siempre en peligro de ser silenciada a través de diferentes aberraciones como el simulacro de las prácticas democráticas para fines totalitarios —como ocurrió con el fraudulento plebiscito de 1980, el cual instaló a Pinochet como presidente ilegítimo al año siguiente—*, cuando no directamente

* Tal como reconoce el historiador Christopher Manzano: «Este plebiscito se realizó sin contar con registros electorales. Además, el único registro que quedaba de la participación de una persona en ese proceso era una marca con tinta en el dedo y un sello adhesivo en la cédula de identidad. Tan solo borrando la tinta de su dedo,

censurada. Un claro ejemplo de esto último fue el Bando 19 promulgado el 8 de septiembre de 1984, el cual impidió a cuatro medios alternativos el uso de imágenes fotográficas impresas (cuestión que abordaré más adelante), enviando un poco sutil mensaje a la cultura de oposición sobre el uso y la circulación de las imágenes permitido dentro del imaginario nacional cooptado por el autoritarismo chauvinista.

Un tercer fenómeno que abordaré en este libro es la complejización artística de la corporalidad una vez instalada como una de las posibilidades del enunciado artístico, propiciando de este modo una crisis en la manera de comprender los medios de producción artística. En las dos últimas décadas del siglo XX y las dos primeras del siglo XXI, existió y existe un fulgor por los formatos emergentes que recalibraron algunos de los factores y técnicas que ya existían dentro de la producción artística, como ocurrió con las artes mediales, el textil experimental o la performance. En un tráfico intermedial, los medios artísticos tradicionales también fueron afectados por este nuevo giro en las lógicas de producción, tal como acontece en la pintura que incorpora los medios de comunicación y medios populares, o la escultura que

y retirando el sello de su cédula, una persona podía votar más de una vez» (2014 27).

deviene instalación. En el tercer capítulo me detendré en cómo la crítica N. Richard establece una continuidad estricta entre las prácticas pictóricas de los años ochenta y la historia colonial de la pintura, particularmente en la transvanguardia expresionista. Sin embargo, me enfocaré en cómo incluso las prácticas pictóricas, con su génesis colonial bajo la técnica de la perspectiva central proveniente de Europa, son reelaboradas cuando la enunciación pictórica proviene de nuevas miradas que divergen de la norma hetero-wigka-cis-patriarcal-extractivistas: articulando así una «corporización pictórica» posconceptual que es crítica de la herencia colonialista vigente en el paradigma del arte moderno.

Este tercer fenómeno, que podría denominarse como el giro performático en las prácticas artísticas locales, continúa la estrategia del contrarrelato disidente inaugurado por las acciones de arte, situándolo desde coyunturas (pos)identitarias minorizadas, contrahegemónicas, que abren nuevas posibilidades de movilización política. Así podemos percibir la continuidad entre acciones como las cruces de Lotty Rosenfeld con su sabotaje del código de la resta por el «+» colectivizante (mínima expresión), o la reverberación de esta suma en la consigna del «NO +» impulsada por el C.A.D.A. desde septiembre de 1983 (máxima apertura) para ser reinterpretada por miles de individuos y organizaciones civiles movilizadas en contra

del hambre, la pobreza y las injusticias de todo orden.

El cuarto fenómeno que abordaré dice relación con las sujeciones —más específicamente, las des-sujecciones— desde las cuales los tres fenómenos artísticos descritos anteriormente hacen ingresar a nuevos sujetos de enunciación a la significación artística, rostros históricamente segregados de la institucionalidad del arte. Si bien la performance da cabida a lxs cuerpxs como soportes de arte, ¿cuáles son las experiencias corporizadas que agencian y se desenvuelven empleando estas nuevas configuraciones mediales? ¿Existen nuevas líneas de fuga desde donde brotan vidas sexo-disidentes y etno-racializadas, transitando desde la contra- o la subculturalidad hacia la visibilidad del enunciado artístico-político? En el último capítulo del libro se inaugura la pregunta sobre las des-sujecciones minoritarias que reclaman un espacio de visibilidad social, adoptando estratégicamente las prácticas artísticas comprometidas para inocular un imaginario que autonomiza estxs cuerpxs de los ciclos del consumo y la precariedad neoliberal. Estudiaré ciertos enunciados artísticos que gravitan sobre problemáticas relativas a la violencia de género en contra del cuerpo de la mujer y sujetas *femme* y travesti. De igual manera, afiataré la mirada sobre algunas expresiones de arte y de movilización social que son capaces de navegar las experiencias colectivas de las subculturas, la memoria

histórica y algunas perspectivas etno-racializadas desde el prisma antifascista.

A lo largo de este ensayo subyace la pregunta por la representación de lxs cuerpxs indígenas y campuria, la mirada colonial y la pervivencia de ciertas lógicas de las personas y las culturas subalternizadas incluso dentro del arte de vanguardia oposicional. Al ingresar en el arte reciente producido por artistas indígenas y campuria, salta a la vista el problema del mito de la originalidad en el arte de vanguardia. Tal mito exige a lxs actantes artísticxs etno-racializadx revistar las rostridades de la pobreza subalterna, la cual no solamente es perpetuada por el Estado terrorista, sino que es consolidada por el arte de vanguardia cuando la voz de las comunidades ancestrales se transforma en un mero significante para la alteridad sin necesariamente reclamar por las reivindicaciones territoriales, materiales, espirituales y culturales de lxs pueblxs a lxs cuales invoca.

La voz oposicional de las acciones de arte, la conciencia oposicional de la interfaz semiótica, la corporalidad de la performance, los rostros minorizados emergen como máscaras posidentitarias para explorar nuestro campureo sexo-racial. Es por todos estos motivos que me permito viajar por las mismas rutas de la historia del arte tradicional, comparar el objeto de obras artísticas con las fuentes escritas primarias

y secundarias, permitiéndome luego resignificar estas fuentes auxiliares como dispositivos visuales en sí mismos. Considero su complejidad formal y material digna de reevaluación, más si consideramos la influencia que ejercen sobre la producción visual en una época de creciente expansión en los medios de comunicación (epistolares, digitales, informacionales, contrainformacionales y populares), precipitando así un campureo entre ambos modos de hacer; un campureo que exige a la interpretación historiográfica recalibrar sus dispositivos metodológicos y volverlos más laxos y más precisos a la vez. Laxos, en cuanto al arraigo disciplinario; precisos, en cuanto invocan a una serie de otras teorías vinculadas al acontecer socio-político, permitiendo así reflexionar en torno al dinámico repertorio de prácticas contemporáneas. Materia y espíritu.

Al centro de estas transformaciones en los modos de producción de las artes contemporáneas se encuentra la materialidad formal, cuyos encuadres y desencuadres de formato y de usos marcan la pauta con la cual lxs artistas diseminan sus idearios politizados. Estrategias de la cultura impresa, hechiza o industrial, tales como el cartel, el panfleto o la hoja de papel de formato «oficio chileno», alimentan la inmersión de lxs artistas en las distintas coyunturas. Desde estos formatos se adentran prontamente a la acción corporal los registros foto y

videográficos, las tecnologías digitales de inscripción autográfica y de intervención urbana. Un factor que unifica el corpus que selecciono (y recorto) es el de la lucha por la «eudaimonía colectiva» como matriz artística colectivizante, apelando ya no a una readecuación carencial de los grupos de poder, sino en vez —esta es la apuesta— por una estética residual que evidencia los horrores ejercidos sobre lx cuerpX social, negándose a la victimización pasiva a través de la liberación carnavalesca del deseo como antesala para la transformación de la realidad y de las relaciones sociales. En esta línea, designaré la jactancia exacerbada de la inadecuación estética del mal gusto sudaka como lo *camp-uria*: cuando los registros yuxtapuestos* de las expresiones estéticas mestizas en abya

* La noción de «registros yuxtapuestos» o «paralelos» es empleada por lxs curadores Max Jorge Hinderer Cruz y Lucía Querejazu Escobar como crítica al uso del concepto de «sincretismo» en la historia y la historia artística (pos)colonial boliviana y de abya yala, especialmente para su exposición *Dios y la Máquina. Singularidad y serialidad en la pintura colonial andina*, en el Museo Nacional de Arte de La Paz, inaugurada el 4 de marzo - 31 de diciembre de 2020. Su crítica se dirige a la idea de *dominación cultural* inherente a las lecturas hegemónicas sobre los procesos coloniales y sus efectos culturales, económicos y espirituales sobre las culturas locales/originarias. Si bien los efectos de borramiento e imposición de canon cultural son innegables en el contexto colonial de censura, explotación y genocidio, el sincretismo cultural termina siendo una

yala se desenfadan de la escala de valores occidentales del buen gusto burgués y de las jerarquías culturales, en miras de una supervivencia poscolonial y posidentitaria de lo local en cuanto acontecer corporizado de dolor y de goce simultáneos.

La guerra química que corroe nuestras células, a punta de gases CS y soda cáustica, multiplica las células libertarias mutantes que brotan en los rincones de cada comunidad, autónomas y librepensadoras, poniéndole cuerpo a la pulsión anárquica de la dignidad. La lucha anarquista por la autodeterminación de lxs pueblxs, aquella lucha que cree en los pequeños demos autogestivos,

sentencia para las expresiones culturales locales, que son reducidas a meras reverberaciones subterráneas dentro del nuevo canon cultural dogmático. Sin desacreditar la importancia del desacato y la inventividad de los artistas indígenas o criollos en el desarrollo del arte en abya yala posterior a la colonia, confiar excesivamente en el sincretismo como única línea de fuga al dogma hegemónico clausura toda posibilidad de que los significantes culturales locales vuelvan a adquirir preeminencia a través de diferentes procesos artístico-políticos de rescate o de reelaboración. Lxs curadores recogen de ciertos hitos en el pensamiento crítico boliviano para arribar a esta postura, incluyendo el desarrollo de la teoría de la «sociedad abigarrada» empleada por René Zavaleta Mercado, y muy especialmente en el uso de la pensadora de la resistencia indígena autonomista Silvia Rivera Cusicanqui de los conceptos de «yuxtaposición» y de «ch'ixi».

donde la ternura radical no-punitivista haga imposible la centralización del poder soberano de la violencia, apoya estratégicamente ciertos mecanismos democráticos institucionales como etapas dentro de un proceso de progresivo autogobierno. Pero, finalmente, se plantea como una conciencia opositiva ante cualquier superestructura para la toma de decisiones más allá de la comunidad local, o sea una comunidad diferencial —aunada por factores como el trabajo, el territorio o la etnicidad— que emerge a través de la participación civil y no una estructura social apriorística basada en jerarquías rígidas. Es por eso que la perspectiva anarco-transfeminista-campuraria (situada, diaspórica y cýborg) debe vigilar críticamente a los gobiernos de izquierda y de derecha con su necropolítica terrorista, considerando que las izquierdas radicales —las únicas que permiten, quizás, un cohabitar más bioético en el clima actual— son las puestas en crisis teórico-prácticas de aquellas estructuras perpetradas por la política partidista. En esta utopía, las fuerzas armadas y el poder ejecutivo (los cuales se han evidenciado como incapaces y traidores) deben ser abandonados al punto de arribar a redes comunitarias de los cuidados e insumos necesarios para la vida.

En estas páginas espero poder vislumbrar algunos casos en los que el arte ha sido una resistencia ante los sistemas opresivos. Una forma de doble resistencia en

la *subversión* del lenguaje de lo real y una *transgresión* de la victimización pasiva, tal y como una barricada que interrumpe los flujos del tránsito para interrumpir también el flujo extractivista del capital e inaugurando así nuevos trayectos de vida posibles. A continuación, una crítica del arte contemporáneo escrita por una mestiza-morena-travesti-zurda.

SEMIOLÓGIA DEL PALIMPSESTO ARTE Y TEXTO EN LA *OBRAABIERTA* POR HERNÁN PARADA

Un deseo: me gustaría que esta Obra pudiera ubicarse en esa zona (imaginaria) que separa por ejemplo a las artes plásticas de la literatura, es decir que pudiera situarse entre ambas.

Hernán Parada

[U]na fiesta del significante, un desborde de los cuerpos que se proliferan en fetiches que aparecen en el escenario textual, rozándose, mimándose unos a otros. El goce está en el lenguaje; en el despliegue de las figuras propias de la transferencia.

Eugenia Brito

Mostrarse es a la vez estar expuesto y ser desafiante, lo que quiere decir que estamos moldeados precisamente en esa disyunción, y que, al moldearnos, exponemos los cuerpos por los que reclamamos. Hacemos esto por el otro y

con el otro, sin que presuponga necesariamente armonía o amor. Como un modo de crear un nuevo cuerpo político.

Judith Butler

¿Existe un cuerp^x social? En lo que a mí respecta, cuerp^x social chileno corresponde a una máquina** transgresiva, libidinal y liminal, en el sentido de que disputa los bordes de una noción de *mundo* a través de consensos, disensos, instituciones, espacios, agenciamientos, equipamientos y otras dinámicas que sedimentan el deseo, cuyas partes

* Texto inédito, escrito inicialmente como parte de la residencia de investigación de la exposición *Poner el cuerpo: llamamientos de arte y política en los ochenta en América Latina* curada por Javiera Manzi y Paulina Varas de la Red Conceptualismos del Sur (RCS), entre abril y agosto de 2016 en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) de Santiago, Chile.

** Elaboran Humberto Maturana y Francisco Varela en torno a las *máquinas vivas*: «El hecho de que los sistemas vivos son máquinas no puede demostrarse apelando a sus componentes. Más bien se debe mostrar su organización mecanicista de manera tal, que sea obvio cómo todas sus propiedades surgen de ella» (68). Lo que delimita la especificidad de l^x cuerp^x social no está en las partes que lo conforman, sino bien —propongo, partiendo de la base de H. Maturana y F. Varela— en la transmutación simbólica del deseo que de ell^x emana.

son interdependientes de sí mismas y que se compone por lxs cuerpxs —máquinas vivas— que habitan el *locus* (relativo, político, nunca territorial más allá de la referencia, de los accidentes geográficos) de la chilenidad, que a su vez emerge a través de una pulsión de reunión; un devenir histórico-epocal.

En ese sentido, debo mi posición a la línea arendtiana que atraviesa a la filósofa Judith Butler, particularmente en sus aproximaciones sobre la libertad de reunión como preconditione performativa para la política:

«la libertad de reunión» que cualquier gobierno está obligado a proteger sin ningún tipo de interferencia (el uso del poder policial y judicial de hacer arrestos o detenciones de manera indefinida, acosar, agredir o *hacer desaparecer*). Pero en aquellos casos en los que el poder protector del Estado resulta impugnado por dicha reunión o cuando un Estado específico ha violado los derechos a reunión de modo tal que su población ya no puede congregarse libremente sin la amenaza de interferencias estatales, estos derechos dejan de gozar de protección. De modo que la libertad de reunión es algo distinto que un derecho específico protegido por leyes nacionales o internacionales, incluidas las leyes de *derechos humanos*. De hecho, *la libertad de reunión bien puede*

ser una precondition de la política misma. (2013
[2014] 48-49, el énfasis es mío)

A pesar de percibir la adherencia de esta categorización a la disciplina de la filosofía política y su argot, debo distar del uso que hace J. Butler de «libertad» como nómima de condición totalizante. Prefiero emplear en vez la nómima «agencia» de reunión, concentrando la mirada desde la macro hacia la micropolítica, esto es, en la gravitación molecular de lxs cuerpxs* en sociedad, sean éstxs orgánicxs o inorgánicxs.** Sus implicancias con las

* ¿Por qué el «cuerpo» habría de estar generizado en masculino? ¿Por qué «cuerpa» no habría de estar en femenino, o —mejor incluso, en este caso en que se describe al «cuerpo social»— por qué no mejor dejar su enunciación en neutro, por fuera del binario sexo-género y permitiendo así una pluralidad de corporalidades y de géneros posibles en esta articulación intempestiva?

** Este comentario dice relación con la hegemonía en el pensamiento Occidental, siguiendo la lectura que hace Elizabeth Povinelli de Michel Foucault, en donde el estudio y la comprensión del “ser” ha sido definida por el centralismo biológico del ser humano concebido como «civilizando», produciendo una serie de jerarquías arbitrarias y poderosas entre animales (sean especies o incluso entre razas...), otros seres discretos cuya escala o condición relativamente inerte lxs vuelve irrelevantes en cuanto agentes de soberanía (amoebas, bacterias, plantas, virus...) e incluso aquellos seres o materias cuyo estudio había estado reservado para el ojo de la astrología, geología o meteorología (Marte como posible colonia para terraformación,

superestructuras de lo común se dan en el entramado de lxs cuerpxs que la componen en proceso de comunión alostática.

Las violaciones a los DD.HH. implican un quiasmo estructural para lx cuerpx social que es irreductible, particularmente en lo que compete a la agencia de reunión. Este quiasmo de carácter corporal y semiológico-epistémico se debe al estado de hostilidad que instala el autoritarismo en la experiencia común: estado de excepción constitucional, toque de queda, exoneración, detención, campos de concentración, tortura, muerte, guerra interna, desaparición. Para comprender la semiótica de lx cuerpx social en los

las capas tectónicas o bencinas fósiles alojadas en la corteza terrestre, el agua y sus ciclos...). Este es un axioma fundante para la epistemología extractivista, cuya cosmogonía de la destrucción se basa en la diferenciación entre el “hombre civilizado” y las otras formas de vida o de existencia, concebidas como entes pasivos al servicio del empoderamiento y del enriquecimiento del sujeto Occidental.

Para esta, una historia del arte algo excéntrica y contestataria, la riqueza de los materiales históricos y artísticos y de las experiencias estéticas que estos emanan no son meras huellas, sino residuos vivos de una máquina viva que es lx cuerpx social. Esta provocación viene deliberada, y no es solamente por provocar. Aquí la pregunta: ¿cómo comprendemos la existencia, si acaso aún se le puede llamar así, de unx detenidx desaparecidx?

momentos en que el terror obstaculiza su conformación, entonces, es preciso remitirse a la dictadura cívico-militar que tuvo lugar en Chile entre el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y el triunfo del «No» en el plebiscito del 5 de octubre de 1988.*

«X». Este es uno de los signos anatómicos más elocuentes en lo que respecta a este complejo proceso de significación social. El quiasmo —estructura cromátida originante [que proviene del griego *χιασμός*, del cruce de la *χ*] traducida por la estética literaria como inversión cruzada de una estructura léxica: como el reflejo de un espejo— gatillado por la autocracia dictatorial responde a una pérdida de integridad de lx cuerpx social consigo mismo en relación objetal. Línea que cruza, que segmenta, limita. Pero que también abraza, amamanta, hace propio el encuentro epidérmico entre dos líneas de vida. Cromosoma femenino, desafiante, desacata la señalética del anverso al incluir en igualdad

* Para un catastro de los crímenes perpetrados sistemática- y sostenidamente por la dictadura cívico-militar al cuerpx social chileno refiérase al informe preparado por Relator Especial Fernando Volio Jiménez a la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas de 1986, el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig) de 1991 y el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech) de 2011.

de condiciones a la sombra del reverso con su afrenta diagonal. Es un tropiezo, un accidente feliz, el no más. Es un signo tan intrépido que, al agregarlo al final de las palabras hispanas, le acarrea su pequeña barricada de sentido al quemar la definición de género. A ese orden subyace un desorden antiguo; cuerpos que subyacen pero que esperan pacientes a flor de piel. Al primer roce se prende el quiasmo que vive en la virtualidad de los posibles, calladito, esperando ser invocado por el calor del tacto. Exponerse, vulnerarse, tirar al blanco. La ecuación se afiebra y exhibe su variable clandestina, que emerge para respirar.

Rescato esta analogía quiasmática de la indispensable obra crítica de la poeta Eugenia Brito, cuando describe la parcelación de la intrasubjetividad del cuerpo social en los años setenta y ochenta:

Durante los primeros años de la dictadura emerge una zona de barricada hasta entonces impensable en Chile: será el cuerpo, escenario de protesta o de acción histriónica. El cuerpo como un doble del pensamiento, *tomado por la neurosis o bien parcelado en pulsiones fragmentarias*, muchas de ellas letales, en otras, animado por un impulso de *restauración*. En todo caso, el cuerpo como significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción,

su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento, desde el pasado del cuerpo, hacia las zonas de la memoria activadas y presentificadas como eslabón de lucha, grafiti, *presencia psíquica poderosa* e imposible de reprimir. Por la índole privada de su aparición, responderá al domesticado *cuerpo nacional*, uniformado, como un primer signo de un mapa alternativo de desujeción. (1990 [1994] 13, el énfasis es mío)

Si bien lo quiásmico es entendido primeramente por E. Brito como una cadena significativa poscolonial que vincula la literatura chilena no-oficial de la década de los ochenta con una genealogía de escrituras mestizas en *abya yala* resultada del acople colonizador/colonizadx*, me interesa más precisamente su desarrollo sobre el «cuerpo nacional» como «presencia psíquica poderosa» al ser «tomado por la neurosis o bien parcelado en pulsiones fragmentarias» tanatológicas de destrucción o eróticas de «restauración» de manera ambivalente. En este caso, la máquina transgresiva de lx cuerpo-chilenidad se define

* Esto es aclarado en las notas del texto citado: «La figura cuya imagen se refleja invertida en el espejo es [...] América Latina en el proyecto de su instauración como territorio fundado por y para los españoles» (Brito 1990 [1994] 22).

como pulsión política de agenciamiento de reunión, la cual se encuentra lesionada y donde las prácticas artísticas adquieren el rol de acciones articulantes de reconformación maquinica. Los crímenes de lesa humanidad invierten la estructura de sentido de la máquina transgresiva/cuerpx social, debido a la agresión que sufren las máquinas vivas (faz de cuerpxs) que la componen.

En el lenguaje del arte textil occidental, las «faz» —sean por trama horizontal o por urdimbre vertical— implican un ligamento que unifica y produce el efecto reticular de la tela, conformada al entrelazar ambos «sentidos» cardinales del tejido. Propongo la acepción de *faz de cuerpxs* para acentuar cómo la máquina transgresiva (lx cuerpx social) es conformada por una multiplicidad infinitesimal de máquinas vivas, de cuerpxs moleculares que subyacen a esta articulación. Estxs cuerpxs subyacentes encarnan líneas de vida con diferentes grados de proxemia las unas de las otras.

La trama horizontal representa los vínculos y tactos entre cuerpxs y pequeñas colectividades dentro del registro de la sociedad civil. Pero la trama no suele caer del todo plana, perpendicular a la urdimbre, sino que muchas veces la «horizontalidad» de estos contactos es una pulsión utópica, un deseo, mientras los diferentes hilados de los grupos humanos civiles intentan agolparse

los unos sobre los otros. Más que una trama única que viaja de izquierda a derecha y devuelta de un solo cedazo (el vaivén de las tendencias políticas progresistas y conservadoras que nadan de un lado al otro de la ribera), existe una multiplicidad de planos de color que conforman una «trama excéntrica», jaspeada, que nos ocultan las experiencias de lxs otrxs más ajenos a nuestra perspectiva. Del centro es difícil percibir al margen y viceversa. Ranuras suelen segregar algunos planos de trama de los otros, sin articulación ni vasos comunicantes posibles: sin vernos los rostros.

Pero algunas veces, la contingencia adquiere una turbulencia tal que, al intentar separar el tejido de golpe, el ligamento de tela opone una resistencia; contrae un abrazo que anuda al hilván reticular. Pues, existen técnicas políticas como la mutualidad, la solidaridad y la ternura radical que generan microenlaces entre los hilos de trama, de uno en uno, de dos en dos, de tres en tres, permitiendo una interconexión antológica entre diferentes territorios dentro de la cartografía textil. Del margen al centro y viceversa. Por lo demás, lo que atraviesa a todos estos planos excéntricos de colores es el orden vertical de la urdimbre. Claro, aquí podemos encontrar a la institucionalidad macropolítica o molar del poder coercitivo, pero más pregnante aún es el sentido espiritual común basado en la historia colectiva:

pasado hecho de ancestros y futuro hecho de deseos colectivos. A veces, la trama vertical se encuentra tan tupida de árboles que es el color de la urdimbre el que produce el diseño del tejido: *gvrekan*. Nunca hemos perdido el sentido de lo común realmente, sino que los árboles de urdimbre se encuentran tan escaseados que lo que terminamos percibiendo son los pequeños deseos que movilizan a las moléculas comunitarias. Es en el quiasmo de la trama de cuerpos dispersos de cara a la urdimbre colectiva donde emerge la faz de cuerpos.* Durante períodos totalitarios, la faz de cuerpos pasa de disputar consensos y disensos a un estado dispar de neurosis y descomposición. Desde el sentido posible al sin sentido o al absurdo, de la totalidad a la parcialidad, de lo común a lo parcelado.** Quizás el caso más descompositivo

* Para esta teoría de la faz de cuerpos, he preferido resignificar el concepto de «faz» antes que el de «reps» que tiene una función homologable en el lenguaje textil occidental, debido a la raíz común que mantienen con el concepto de «interfaz»: del latín *facia* o *faciæ*, el rostro y la distinción de sus formas. La faz de cuerpos, inexorablemente, es el reconocimiento de una *rostridad* común que se basa en una multiplicidad de rostros, como la temible hidra o como las facetas de una gema preciosa.

** Nelly Richard en torno a la imposibilidad de un proyecto histórico chileno lineal tras el golpe: «plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un determinado proyecto histórico —el de la Unidad Popular— sino al

de las violaciones a los DD.HH. es el de la desaparición de prisioneros políticos, no sólo como escenificación del terrorismo de Estado en el que se horadan lagunas físicas de ausencia en la memoria social, sino también como usurpación de la facultad del *duelo*. Transmutación de la ansiedad parcial; vector antigónico doloroso que carece de restos orgánicos o inorgánicos para completar el acto involuntario de ausencia. La desaparición es un quiasmo debido a la ininscribibilidad de la pérdida, «esta no-vida y esta no-muerte que representa el desaparecimiento» (Rojas et al.), tal como lo señala el Comité de Defensa de los Derechos del Pueblo (CODEPU) formado en el año 1980. La desaparición de secuestrados políticos es un reflejo infeliz de la soberanía de lo común, donde cualquier pulsión política de reunión o (incluso) esquema cívico-constituyente* es frustrado. Pero la faz de

quiebre de todo sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social del sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la *textura intercomunicativa del lenguaje* que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos» (1986 16, el énfasis es mío).

* Nuevamente, CODEPU: «No ha habido nunca avances reales en el desarrollo de las ciencias del hombre, que no estén basados en la memoria, la verdad, la justicia, en la transparencia de las relaciones humanas, en la concordancia de las representaciones mentales. Estas representaciones mentales, base de las creencias y

cuerpxs busca siempre la manera de reunirse en porfía, de significar su dolor e invocar a los desaparecidos, aunque deba permanecer dormida por largos lapsos.

De tal manera, el reflejo asimétrico de la máquina transgresiva asustada busca la autorregulación de las partes que la conforman. Transmuta la fuerza de muerte en bifurcación externa de resistencia e interna de duelo suspendido. En simultáneo, este quiasmo también transmuta la fuerza de vida en bifurcación externa de irrupción e interna de signo incierto o interrogante. Recorro entonces al recurso de la sicóloga Melanie Klein en el estudio del desamparo, enfocándose en la infancia temprana y el en parto como parcelación primaria del /cuerpo/* en abismo quiasmático de hostilidad y necesidad de paulatina representabilidad como medio para la reparación:

Si tratamos de visualizar en forma concreta la ansiedad primaria, el miedo a la aniquilación, debemos recordar el desamparo del bebé ante los peligros internos y

de los comportamientos, se construyen con los recuerdos, con las imágenes, con las vivencias; si ellas son falsas, porque la realidad se oculta o se trastoca, no puede existir concordancia y transparencia en las comunicaciones humanas y por ende no habrá avances en el desarrollo de las cualidades inherentes a las personas.» (Rojas et al.)

* Paradigma binario adentro-hije-total/afuera-madre-parcial.

externos. Yo sugiero que la situación primaria de peligro que surge de la actividad del *instinto de muerte* dentro de sí es sentida por el bebé como un ataque abrumador, como persecución. [...] Podemos suponer que *la lucha entre los instintos de vida y muerte opera ya durante el nacimiento y acentúa la ansiedad persecutoria provocada por esta dolorosa experiencia*. Parecería que esta experiencia tiene el efecto de hacer que el mundo externo, incluyendo el primer objeto externo, *el pecho de la madre*, parezca hostil. (1948 [2009] 40, el énfasis es mío.)

En sus reflexiones, M. Klein remite al parto como quiasmática dolorosa por antonomasia, donde se interrumpe la totalidad continua de lx cuerp^x hijx-madre, produciendo individualidad a través de un *dolor normativo* de tipo binario, al polarizarse la experiencia y la percepción: lo propio y lo ajeno. En esta particular economía intrasubjetiva —el acto involuntario de nacer— propone que la actividad interior del infante temprano prima en la comprensión afectiva de su entorno, llegando a acotar que es por este motivo que lxs bebés pueden mantener la salud síquica incluso en entornos de tupida hostilidad, como la guerra, si es que logran concretar dinámicas de apego y desapego cabales con sus criadorxs. En ese sentido, el pecho de

la madre, el primer «objeto» externo con el cual el bebé entra en contacto, insoslayable para la consumación del instinto de sobrevivencia en cuanto fuente nutriente de eros, se modela según una necesidad proyectiva de «representación»* tanatológica. De tal manera, la pulsión destructiva de muerte que habita la corporalidad quiasmática del bebé busca externalizarse y se confunde con el «objeto» erótico de supervivencia y de afecto, en un fenómeno que M. Klein denomina como el «pecho malo». Pero esta no es el único horizonte del desamparo, sino que esta pulsión es compensada por una potencialidad de reparación que nos permite imaginar nuestra realidad directa con cierta «maleabilidad» obtenida mediante un «sentido de compleción» obtenido mediante este careo entre eros y tánatos: «Se trata de una postura teórica en la que usamos nuestros propios recursos psíquicos e imaginativos para reconstruir objetos parciales o peligrosamente incompletos que estructuran nuestra realidad para darle sentido de compleción maleable. El sentido de un objeto reconstruido nos ofrece sustento y consuelo» (Muñoz 2009 [2020] 327). La teoría del desamparo y la reparación kleiniana propone un enigmático volcamiento que hace de la

* Agradezco a Gayatri Chakravorty Spivak, quien me puntualizó esta observación en agosto de 2016.

representación un devenir desterritorializado del deseo, tanto para el influjo vital como para el impulso ansioso de destrucción.* Este movimiento adentro-afuera que es la proyección simbólico-representacional** permite cierto restablecimiento del cuerpo social hostigado/horadado en las manifestaciones culturales, un tipo de creación que está inexorablemente ligada al caos. Esta voluntad estética en positivo, estrechamente vinculada

* Retornamos al texto de M. Klein antes mencionado: «La interacción óptima de libido y agresión implica que la ansiedad provocada por la constante actividad del instinto de muerte, aunque nunca eliminada, está contrarrestada y mantenida a raya por el poder del instinto de vida» (1948 [2009] 51).

** Entiéndase la «representación» como proyección con desempeño simbólico. Aquí me distancio de la teoría lacaniana, donde es obligatoria la separación objeto *a* y *A* en relación con el estadio presimbólico del sujeto, en el primer caso, y a la introducción del Nombre del Padre, en el segundo, o bien la Función Paterna —de la Cultura— dónde comienza una nueva Otredad de tipo simbólica, y por ende representacional. Para mi fabulación especulativa (en palabras de Donna Haraway) de enfoque literario, del texto oral, de las historias y no de la Historia, mito, sueño o ficción política, esta salvedad sicosemiológica no es necesaria, considerando las semióticas como ontologías vivas que exceden a la biología, donde las pulsiones no son homologables completamente con los símbolos, pero bien ellas devienen distintas representaciones de tipo artísticas en ciertos momentos ansiosos de la máquina transgresiva/cuerpo social, como revisaremos en la obra del artista chileno Hernán Parada.

con la agencia de reunión, se remonta al discurso sobre lo público que propone la filósofa Hannah Arendt:

La palabra «público» significa dos fenómenos estrechamente relacionados, si bien no idénticos por completo. En primer lugar, significa que todo lo que aparece en público puede verlo y oírlo todo el mundo y tiene la más amplia publicidad posible. Para nosotros, la apariencia [...] constituye la realidad. Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima —las pasiones del corazón, los pensamientos de la mente, las delicias de los sentidos— llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, como si dijéramos, en una forma adecuada para la aparición pública. La más corriente de dichas transformaciones sucede en *la narración de historias* y por lo general en *la transposición artística de las experiencias individuales*. (Arendt 59, el énfasis es mío.)

Lo público se caracteriza por ser un lugar de transferencia para las fuerzas íntimas en el desempeño simbólico *abierto* del trabajo artístico, algo que es inmanente a la materialidad de las obras.

Habeas corpus

Hernán Parada nació en 1953 en la ciudad de Talca, en la Región del Maule. Ingresó el año 1972 a la Universidad de Chile, realizando un año de artes integradas en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo ubicada en la comuna de Cerrillos de la metrópolis (Parada y Varas 2011 9). El año siguiente, pasó a la especialidad de grabado alojada en la Escuela de Bellas Artes frente al Parque Forestal, en uno de los locales que había arrendado la universidad después del incendio del Palacio de Bellas Artes en junio del año 1969, donde se ubicaba antes la Escuela (Cristi y Manzi 47). El golpe perpetrado por las Fuerzas Armadas para interrumpir el proyecto democrático socialista del presidente Salvador Allende bajo la Unidad Popular instaló la llamada Junta de Gobierno, liderada por el general traidor Augusto Pinochet y sus secuaces*. Como consecuencia, los cambios inmediatos que afectaron todo nivel institucional también se vieron reflejados en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile.

* Gustavo Leigh Guzmán (Fuerza Aérea), César Mendoza Durán (Carabineros) y José Toribio Merino (Armada).

La intelectualidad de la época (en gran medida vinculada con la izquierda en general y la Unidad Popular en particular) fue acribillada, sino exonerada u obligada a buscar refugio exiliándose del país. Esto implicó un drenaje de mayor parte de las figuras prominentes de la Escuela de Artes. De la especialidad en pintura, Gracia Barrios y José Balmes —de abierta militancia comunista— se refugiaron en el exilio desde 1973 junto a su hija Concepción en París, Francia. El pintor Alberto Pérez —militante socialista— fue exonerado como profesor de Historia del Arte e Innovación en Tecnologías Aplicadas del Grabado en la Escuela. También fueron exonerados Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli de la enseñanza práctica. De la especialidad de grabado, Luz Donoso —también militante comunista— fue exonerada, mientras Eduardo Martínez Bonati fue coartado de libertad hasta ser obligado a exiliarse en Madrid, España, en 1975 (Parada y Varas 2011 9). Las clases no reanudarán sino hasta 1974, donde retornarán a sus labores solamente un 57% de los docentes en la nueva sede llamada Las Encinas, una serie de bodegas refaccionadas pertenecientes a la Facultad de Ciencias en el Campus Juan Gómez Milla (Baeza y Parra 22).

Ese mismo año, un hecho desgarrador marcó la vida del grabadista H. Parada. Su hermano mayor y militante socialista, Alejandro «Cano» Parada, fue

detenido y desaparecido el 30 de julio de 1974. Fue secuestrado desde su hogar en la comuna de Cerrillos, ubicado en el Pasaje La Serena 7567, después de un violento interrogatorio iniciado con el ingreso forzoso de alrededor de 30 agentes de la policía secreta ilegítima conocida como la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)* a eso de las 3:30 de la madrugada.** En este horario, A. Parada se encontraba durmiendo junto a su cónyuge Angélica Muñoz, que estaba con siete meses de embarazo. Los agentes de la DINA ingresaron en el recinto privado vestidos de civiles y profusamente equipados con armas de fuego. Mientras Muñoz era custodiada con una ametralladora al interior de la vivienda, su casa fue allanada y destruida mientras otros agentes interrogaban a A. Parada, semidesnudo, afuera

* Conciliábulo concertado en 1974, reemplazada cobardemente en el año 1977 por Central Nacional de Informaciones (CNI) tras el escándalo por asesinato en Washington (Estados Unidos) del diplomático chileno Orlando Letelier vinculado al gobierno de la Unidad Popular el 21 de septiembre de 1976. Este segundo organismo ilegítimo funcionará hasta 1990.

** Enmiendo a mi colega P. Varas, quien puntualiza que la detención y desaparición de A. Parada sucedió en la Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile en la entrada «Documentográfica» del catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2012 99).

de la casa. En el proceso, le reventaron brutalmente una rodilla antes de hacerlo ingresar dentro de un furgón de color oscuro. El militante socialista Mario Aguilera, quien había sido detenido por la DINA y llevado al centro de detención ilícito ubicado en el número 38 de la calle Londres en Santiago Centro, recuerda que A. Parada fue internado en este recinto. Durante el mes de agosto, A. Parada fue transferido al campo de concentración de la DINA conocido como Cuatro Álamos, tal como testimonia el militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) Cristián Van Yurick, también apresado en aquel lugar. Nunca más se sabría del paradero de A. Parada, salvo por una carta de tres hojas (redactada con una manuscrita temblorosa) dirigida a A. Muñoz dejada misteriosamente en el hogar de ambos en noviembre (Proyecto Internacional de Derechos Humanos).

Desde 1975, H. Parada comenzó un extenso trabajo de investigación artística junto a la artista L. Donoso y en colaboración con distintos organismos de DD.HH., incluidos la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (1975-) y el archivo de la Vicaría de la Solidaridad (1976-), fundada por el Comité de Cooperación para la Paz en Chile (1973-1975) (Varas 2012 101-102), trabajo realizado en el Taller de Artes

Visuales (TAV)*. Posterior a su exoneración de la Escuela de Artes, L. Donoso comenzó a colaborar con el TAV donde entabló una profunda amistad y colaboración artística con los artistas Elías Adasme y H. Parada, en ocasiones sumando el apoyo de las colegas artistas Sybil Brintrup, Víctor Hugo Codocedo y Patricia Saavedra (Parada y Varas 2011 9). Fue en las prensas de aquel taller donde L. Donoso y H. Parada trabajaron archivos y fotografías provenientes de aquellos organismos de DD.HH., donde, si bien las propuestas podían ser autorales o colectivas, la tendencia era hacia los procesos colaborativos.** Según la curadora Liz Munsell, en 1975

* Agrupación cuyo antecedente directo sería el Taller Bellavista —gestado por F. Brugnoli y también conformado por Alfredo Cañete y Pedro Millar en 1974—. Luego se conformó como «un taller de impresión y artes gráficas» tras la donación de una casa en la calle Bellavista por el Comité de Cooperación para la Paz. La figura legal fue una sociedad limitada, la que fue conformada por los miembros del Taller Bellavista, sin P. Millar y sumados Raúl Bustamante, Gustavo Poblete y Fernando Undurraga a comienzos de 1975. Eventualmente acaecería la docencia, galerismo y producción artística alternativa desde T.A.V. (Baeza y Parra 22 - 23).

** Para un recuento de este tipo de «acciones de apoyo», ver el documento del Colectivo Acciones de Apoyo titulado «Acciones de Apoyo» en la revista *Ruptura* (1982 4). Para una fuente secundaria revisar las investigaciones de Paulina Varas, particularmente el artículo «Cuándo el arte acompaña. Artistas y derechos humanos

H. Parada visitó distintos lugares emblemáticos de la ciudad de Santiago (incluidas la Plaza Baquedano y la Plaza al costado surponiente de la Biblioteca Nacional que mira a la Iglesia de San Francisco) extendiendo sobre su cabeza un cartel con la fotografía de su hermano desaparecido, acción registrada fotográficamente por E. Adasme.* Aunque si revisamos el testimonio del grabadista H. Parada entregado en el seminario que dictó en el TAV el 23 de noviembre de 1984, esta serie de acciones tituladas *A* u *Obrabierta A*, corresponden en realidad al año 1979, cuando el artista también visitó otros sitios relevantes con la fotografía de A. Parada. Uno de aquellos sitios fue la casa en Cerrillos que habitaba su hermano antes de ser secuestrado y desaparecido.

El trabajo que hago con materiales de la violencia autoritaria —muchos considerados como parte de una esfera extra-artística y que denuncian el terrorismo de estado— los considera desde una mirada en parte estizante. Me permito este quiasmo que desarticula la diferenciación entre política y arte, entre ética y estética,

en la dictadura militar chilena» en la revista *concinmitas* (diciembre 2012 171-186).

* La curadora da cuenta y data las fotografías resultantes de estas acciones en la exposición *Ausencia encarnada. Efimeralidad y colectividad en el arte chileno de los años setenta*, en el MSSA, 26 de septiembre de 2015 - 24 de enero de 2016.

debido al modo en que las mismas prácticas artísticas del periodo aludido implican formas situadas en las que sus productores las pensaban como canales para el «llamamiento político»** que deslindan a las esferas artísticas y extra-artísticas. Mi matriz analítica será la matriz *obrabierta*** como fue propuesta por H. Parada, considerando sus devenires y fluctuaciones.

Si bien la detención y desaparición de su hermano A. Parada y el «activismo artístico»*** que llevaría a cabo

** Esta nómina es descrita de la siguiente manera: «Durante los años ochenta, «llamamiento» fue el nombre que utilizaron las declaraciones públicas de agrupaciones y coordinadoras culturales para agitar y convocar a la acción colectiva en el marco de la lucha antidictatorial.» Texto curatorial de la muestra *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*, curada por Paulina Varas y Javiera Manzi de la Red de Conceptualismos del Sur (RCS), en el MSSA, 9 de abril - 26 de junio de 2016.

** Si bien H. Parada escribiría él mismo a esta matriz en mayúscula, preferiré la minúscula recalcando la ausencia de jerarquías entre sistema-arte y esfera extra-artística.

*** Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel entienden por *activismo artístico* «aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica» (2012 43).

desde 1975 serían antecedentes fundamentales para la matriz obrabierta, el mismo H. Parada destaca la relevancia que obtuvo un acontecimiento noticioso el año de su egreso de la Escuela de Artes. Se trata de la polémica que desató internacionalmente en noviembre de 1976 el caso de Gary Gilmore, convicto de la penitenciaría de Salt Lake City (Utah, Estados Unidos*) «que siendo condenado a muerte (por asesinato...) se negaba a aceptar algún tipo de ayuda destinada a suspender o postergar su ejecución; al contrario, él exigía que se cumpliera la sentencia» (Parada 1980 31). El grabadista desarrolló distintos tipos de intervenciones artísticas en torno a este hecho mediático, incluida la traducción de los recortes de prensa, que seguían día a día el caso Gilmore, en litografías y el envío postal de dos de aquellas litografías** junto a una carta dirigida al Gobernador de Utah solicitando la suspensión de la ejecución (Figura 1). Desde aquel momento y hasta la ejecución de G. Gilmore el 17 de enero de 1977, esta intervención artística inmersa en un caso mediático perteneciente a la esfera extra-artística permitió a H. Parada reflexionar «en torno al factor tiempo, concretamente me inquietaba/

* Desde ahora EE.UU.

** Una dedicada para la pareja de G. Gilmore, Nicole Barret, y otra para el Jefe de la Penitenciaría de Salt Lake City.

Sr. Calvin Rampton.

Con asombro me

Entiendo de la decisión de vuestra Nación, de dar muerte al neo BARY GILMORE. No meo sea lo más aconsejable. No pueden hacerlo, con ello estarían cometiendo un crimen al resto del mundo, si un crimen, piense la publicidad de este caso es mundial, ya no importan las razones, ni personales, ni judiciales. El hecho es claro (Aunque creo ya lo habrán palpado desde hace tiempo, aunque ~~pasado~~ la tecnología actual a divulgado la noticia diario a todo el globo, al igual que fotografías. Este personaje BARY GILMORE YA NO ES UN ser humano normal, por la publicidad, se a transformado y hasta un niño oye comentar sobre el la TV proyecta su foto i en suma es una imagen importante y su vida se hace tan importante con cualquier mandatario o estrella.

NO ES LO MISMO LA MUERTE QUE CAUSARON EN HIROSHIMA O NAGASAKI SON MILES DE SERES ANONIMOS QUE MATAN A UN NOMBRE O ICONO
NO, NO PUEDEN PERMITIRSE TAL ERROR
Desde este pequeño país



Figura 1. Hernán Parada. [Sin título], carta y litografías dirigidas a Calvin Ramp-ton (Gobernador de Utah), 3 de diciembre de 1976.

El Reverendo William Thomson, presidente (al centro), dirige una plegaria en las vísperas de la ejecución del asesino Gary Gilmore. La ejecución fue tomada y ejecutada, a pesar

de las oportunidades que se le ofrecieron. Gary Gilmore, la foto fue facilitada y la de arriba es de un momento de la ejecución. Sólo se cob

RECHAZAN NUEVAS POSTERGACIONES:

Gary Gilmore Será Ejecutado el Lunes

SALT LAKE CITY, Utah, 15 (AP).— Dos jueces desastimaron intenciones separadas por postergar la ejecución del asesino Gary Gilmore, previa para el abogado del jurado.

SE DESPIDE

SANTANDER, España, 15 (AP).— Gary Gilmore, que debe ser ejecutado el 17 en Estados Unidos, se despidió por carta de un joven español de Santander con estas palabras: "Hieda con vino por mi muerte".

El joven Fernando Gracia, también sobjuante, le envió a Gilmore una felicitación navideña, al mismo tiempo que le solicitó una fotografía dedicada.

Desde la prisión de Utah, el reo le comentó quegracias que si algún día tuviese ocasión de ir a España, sus dos quería conocerlo.

Como no tenía fotografía disponible, le envió una portada de una revista reproduciendo su estifa y con una dedicatoria manuscrita.

DENVER, 17 (UPI).— La Corte de Apelaciones del 10.º Distrito Judicial revocó hoy la orden de un juez federal por la cual se habia suspendido momentáneamente la ejecución de Gary Gilmore en la prisión de Utah.

El dictamen de la Corte de Apelaciones fue dado sólo 5 minutos antes de la hora fijada para la ejecución de Gilmore por un pelotón de fusilamiento.

SALT LAKE CITY, 17 (UPI).— Gary Mark Gilmore, el asesino convicto que libró una batalla judicial para defender "su derecho a ser ejecutado con dignidad", fue finalmente fusilado hoy poco después del amanecer en el patio de la prisión estatal de Utah.

Con la ejecución de Gilmore llegó a su fin una contienda de 10 años en la aplicación de la pena

APELACION

SALT LAKE CITY, UT., 17 (APPL)

— El Fiscal General Adolfo de Utah, Charles Deamer, anunció hoy aquí que presentará una apelación contra la decisión del Jefe Wylie Hiller de postergar la ejecución de Gary Gilmore.

La apelación presentada en Denver, Colorado debe ser escuchada a las 13.00 GMT de hoy y si la decisión de Hiller es anulada, la ejecución podrá adelantarse como estaba prevista a las 14.49 horas GMT.

Gilmore recibió may tarde la decisión del juez Hiller y según declaró el director de la cárcel federal, Sam Smith, que le comunicó la noticia, el condenado asistió en insultos contra el Juez.

Por el momento el director de la cárcel vi permitió todas las visitas a Gilmore para evitar que se procure una tercera drosca que le permitan intentar un tercer suicidio.

Smith consideró que era "crusé e inhumano" obligar a vivir a un hombre que se prepara la muerte.

DECISION GILMORE

La ejecución de Jurek está prevista para el miércoles.

Las autoridades de la prisión de Texas, expresaron en que la ejecución de Jurek puede ser transmitida por televisión, pero el condado no está en condiciones de hacerlo.

El juez de la Corte de Apelaciones de Texas indicó en un escrito que la decisión de postergar la ejecución de Gilmore no es de breve vigencia.

Unos pocos días antes del grupo masivo que se ha ba en un momento en el que la corte de apelaciones está desafiando a la Corte de Apelaciones. Pero aún en el caso de una decisión favorable, el procedimiento de fusilamiento se mantendrá en vigor y podría ser en ese tiempo que se haga en la prisión estatal de Utah.



NICOLE BARRET, novia de Gary Gilmore, amenazó suicidarse si ejecutaban a su prometido. Ayer fijaban fecha definitiva. (RADIOFOTO AP).

El 17 de enero fusilarán a Gary Gilmore en Utah

turbaba esa espera, esa incertidumbre que emanaba del caso, ese juego entre morir y vivir, esa espera del desenlace» (Parada 1980 32). En un claro paralelo con la temporalidad quiasmática de lxs detenidxs desaparecidxs y la *necropolítica soberana** en abya yala, debido a la

* Ruego un poco de paciencia con esta nota, que será un tanto espesa. Para el filósofo Paul B. Preciado, tomando del pensamiento foucaultiano, la *necropolítica* (también tanatopolítica) se basa en una distribución del poder político que proviene del período de las monarquías absolutistas europeas, basadas en la «política de control y gestión de la muerte» (2008 [2014] 43). El poder soberano, por el contrario de la sociedad punitiva moderna, haría de la capacidad de dar muerte como método (de raigambre paternalista) central para el control social. La capacidad de muerte es un mecanismo basado en la espectacularización pública de la violencia: por ejemplo, en las penitencias y ejecuciones en el fuero público. Sin embargo, a este régimen escópico de la muerte visible se comenzaría a acoplar un nuevo sistema de control disciplinario basado en la atomización y vigilancia de los cuerpos dentro del espacio privado. Importante para el desarrollo del «sueño político» del control disciplinario, nos relata Michel Foucault en su ensayo sobre «El panoptismo», el control de las plagas europeas del siglo XVII con su sistema de confinamiento y segmentación individual basado en las jerarquías, la vigilancia, el registro escrito y el castigo aplicados con la finalidad de excluir a la diferencia: «corresponde al siglo XIX haber aplicado al espacio de la exclusión cuyo habitante simbólico era el leproso (y los mendigos, los vagabundos, los locos, los violentos, formaban su población real) la técnica de poder propia del reticulado disciplinario. Tratar a los «leprosos» como a «apestados», proyectar los desgloses finos de la

disciplina sobre el espacio confuso del internamiento, trabajarlo con los métodos de distribución analítica del poder, individualizar a los excluidos, pero servirse de los procedimientos de individualización para marcar exclusiones» (1975 [2003] 183-184).

La sociedad disciplinaria moderna de finales del siglo XVIII y del XIX, no por «moderna» menos violenta que el régimen necropolítico, tradujo esta violencia hacia el interior del espacio privado de las instituciones punitivas. Este segundo régimen de control social, el *biopolítico* (tal como fue rotulado por M. Foucault), se basaría en la construcción tecnocientífica de una definición de normalidad/salubridad corporal hegemónica la cual definiría —extensiblemente— cuales cuerpos estarían autorizados para ejercer el control político y cuáles debían ser supeditados a este control mediante la criminalización y aislamiento social dentro de institucionalización punitiva: la cárcel. Luego, el régimen biopolítico además pasaría a incorporar a las personas con trastornos mentales —neurodiferenciales patologizadas— dentro de las corporalidades indeseables, produciendo al manicomio para su control social; algo similar ocurre con la introducción al disciplinamiento social mediante la institución de la escuela, y así sucesivamente. La capacidad de vigilar y sojuzgar judicialmente al comportamiento privado de las personas bajo este régimen es clave a la hora de esgrimir una ficción política de normalidad sobre «el cuerpo» como ente político, recurriendo no solamente al poder coercitivo infraestructural (la cárcel, la corte, la escuela, el hospital, el manicomio), sino en gran medida en la microfísica de las relaciones sociales bajo las cuales las personas reafirman cotidianamente la idea de normalidad preconcebida moralmente entre sí; es decir, recurriendo a la punibilidad dentro de la propia vida privada

mediante el constructo de familia hetero-nuclear y sus efemérides. Bajo el modernismo biopolítico, la estigmatización patologizante de la masturbación impulsada por médicos como Samuel-Auguste Tissot durante el siglo XVIII, lo mismo que la producción del término «homosexualidad» por el periodista Karl-Maria Kertbeny en la segunda mitad del siglo XIX, funcionaban como estrategia de control del deseo no-reproductivo y dictadura de la reproducción heterosexual, para así producir la mano de obra necesaria y asegurar la renovación de los grupos de consumo, manteniendo de este modo al sistema capitalista de explotación extractivista colonial.

P. B. Preciado nos plantea aún un tercer método histórico de control en la corporización individual de las tecnologías de la dominación, que acontece hacia el período de la Guerra Fría, con la producción científica de la ficción política del género sexual binario. Este tercer régimen de control es acuñado por P. B. Preciado como el *farmacopornográfico* o «biocapitalismo contemporáneo» propio de la segunda mitad del siglo XX: «El capitalismo farmacopornográfico inaugura una nueva era en la que el mejor negocio es la producción de la especie misma, de su alma y de su cuerpo, de sus deseos y afectos. [...] Este nuevo capitalismo farmacopornográfico funciona en realidad gracias a la gestión biomédica de la subjetividad, a través de su control molecular y de producción de conexiones visuales audiovisuales» (2008 [2014] 48). Mediante la endocrinología (particularmente como mecanismo de intervención en la corporalidad de la mujer, con ejemplos importantes como «la píldora») y la mutilación genital neonatológica de bebés intersexuales, sumada la masificación de los productos de masturbación telemática que transforman ya no exclusivamente a la reproducción sino bien a la sexualidad en mercancía reificada por excelencia.

Sin embargo, no define estos regímenes de control — necropolítico, biopolítico y farmacopornográfico; control del cuerpo público, al cuerpo privado, al nivel celular— como excluyentes, ni el advenimiento de nuevas tecnologías de control implica el cierre programático de las formas anteriores. Es más, pensadores como el filósofo Achille Mbembe insisten en que los efectos del capitalismo avanzado y la nueva militarización en el contexto de los nacionalismos contemporáneos ha traído un nuevo auge de la necropolítica. Basadas en las máquinas de guerra, contra enemigos externos, internos, como persecución en contra del terrorismo efectivo o fabricado o como terrorismo estatal, las prácticas necropolíticas (especialmente en el contexto de las excolonias del sur global) promueven la deshumanización de lxs cuerpxs y la espectacularización de su dolor y su muerte como estrategia viable y común para agenciar y ejercer el poder político (Mbembe 2016 [2019] 66-92). Otras autoras como María Lugones y Rita Segato observan los efectos particulares de estas máquinas de guerra, el extractivismo económico y la subsecuente violencia expresiva sobre lxs cuerpxs de la mujer, o bien los géneros minorizados.

En el caso del período de las dictaduras en *abya yala* (conocido como el período intervencionista de la Operación Cóndor) y sus efectos en la homogeneización regional del ordenamiento social neoliberal (posterior al Consenso de Washington de 1989), existe un nuevo y complejo resurgimiento de los regímenes de necropolítica soberana que se superponen a los regímenes disciplinarios y los farmacopornográficos. Sayak Valencia, poniendo especial atención en la cultura del narcotráfico contemporáneo y su modelo *endriago* de masculinidad como nuevo modelo de emprendimiento a través de la violencia expresiva en el tercer mundo, describe esta reposición

incertidumbre en torno a un hecho en desarrollo y la expresión de la muerte mediante aparatos que conforman la institucionalidad de gobierno, esta obrabierta de H. Parada era una metáfora posible dentro de un contexto de terror y censura.

Al año siguiente, entre el 23 de noviembre y el 7 de diciembre de 1978, el artista mostró por primera vez públicamente una *documentográfica* (Fig. 3) vinculada con la desaparición de su hermano A. Parada, bajo el contexto de la *Exposición Internacional de la Plástica* al alero del Simposium Internacional de los DD.HH. convocado por el Arzobispado de Santiago.* La exposición fue montada en el Convento de San Francisco, ubicado

de la necropolítica en los territorios de abya yala como el régimen suscitado por el *capitalismo gore*: «En lugar de simplificarlas, debemos [analizar las acciones de los sujetos endriagos] en sus relaciones necropolíticas y tanatofilicas, entendiendo necropolítica como un contravalor, el último, dentro del registro de la biopolítica. Respecto a la tanatofilia, podemos decir que ésta se inscribe de manera histórica tanto en las raíces del mundo civilizado y primermundista como del mundo desrealizado o tercermundista y que aún hoy es una práctica habitual y un ascenso, una forma de entrenar el pensamiento para el combate y las guerras» (2010 [2016] 93).

* Pues este era reconocido internacionalmente como el Año de los DD.HH. a tres décadas de la firma de la Declaración Universal (Baeza y Parra 29-32).

en el emblemático sitio de Avenida Libertador Bernardo O'Higgins 834 y a pasos del centro de reclusión ilegal ubicado en el número 38 de la calle Londres, donde organismos de DD.HH. registran que A. Parada fue llevado la noche de su detención ilícita. La exposición se componía de distintas intervenciones artísticas presentadas tanto en el patio interior del Convento como bajo techo. En el corredor del Convento, lxs artistas Juan Castillo y Lotty Rosenfeld propusieron dos trabajos sobre un mismo tema: la gente en situación de calle que habitaba en el Parque Forestal de Santiago.* El T.A.V, por su parte, montó en una sala interior su *Archivo de reflexión pública* (Fig. 2). Dos pilas de cuatro archiveros tipo kardex conformaban esta *ambientación artística* (según el uso de la época y de manera previa a la difusión del concepto de «instalación» en torno a la obra de V. H. Codocedo durante la década de los ochenta) de tipo participativa, donde los espectadores podían revisar las gavetas con documentos, fotografías y recortes de prensa referentes a los crímenes y las violaciones a los DD.HH. en el contexto dictatorial, los cuales a veces eran complementados por artículos de los propios

* Castillo, Juan. Entrevista personal junto a Vania Montgomery, Santiago, Chile, 12 de abril de 2017.

espectadores.* Según el crítico de arte Ernesto Saúl, los primeros tres archiveros de aquella ambientación artística contenían información sobre el asesinato del político socialista Orlando Letelier, asesinado por el agente de la Agencia Central de Inteligencia, Michael Townley, por órdenes de la DINA en la ciudad de Washington el día 21 de septiembre de 1976, además de registros sobre tortura y detenidos desaparecidos en ese orden. Algunos de los documentos circunscritos a los archivos de kardex eran reproducidos y ampliados en unos paneles tipo diario mural por detrás de los archiveros sumado el título de la obra en letra set (Saúl 53-54). Por su parte, L. Donoso presentó por primera vez conocida una *Huincha sin fin* con los retratos de detenidos desaparecidos al costado izquierdo de los archivos kardex. Esa obra de grabado extendido persistió en la práctica de la artista como un mecanismo para grabar diferentes tipos de materiales relacionados a la contingencia política (como fotografías y volantes repartidos en protestas) sobre largos pliegos de papel que generan un gran impacto visual y síntesis coyuntural. V. H. Codoceo también presentó un

* Errázuriz, Virginia. Entrevista residencia de investigación *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile, 24 de mayo de 2016.

ensamblaje compuesto por una caja y un tablero, el cual aludía a la violencia autoritaria mediante el empleo de una bandera sugerida por planos tricolor y una pistola en el fondo, con un tiro al blanco esbozado en el tablero superior. El llamado Equipo Práctica también habría exhibido un trabajo fotográfico en esta instancia* (agosto-septiembre 1979 45).

H. Parada aprovechó la columna entre dos vanos del corredor del exterior del recinto para montar *Obrabierta A*, compuesta por un tablero perforado como base. En

* Sobre el artículo referenciado, «Situación Seminario Arte Actual 1979 / Una perspectiva del arte hoy en Chile», fue compilado y «estructurado» por el artista Carlos Leppe —si bien fue «elaborado por un grupo de participantes del Seminario», según el mismo artículo— y se compone por tres secciones principales: a) una exposición de los principales lineamientos y objetivos del Seminario de Arte Actual dictado por Nelly Richard entre abril y junio de 1979 en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura ubicado en la calle Moneda 1467, Santiago Centro, b) un listado de «antecedentes» relevantes a modo de obras o proyectos artísticos dentro del campo local los cuales, según lxs redactorxs, correspondían a hitos relevantes en la actualización experimental de los lenguajes artísticos tras el golpe del 73 (puntualmente, después de 1975), y, c) una serie de entrevista sobre la «situación actual» del arte en Chile con lxs siguientes artistas: Carlos Gallardo, Carlos Altamirano, Benito Rojo, Lotty Rosenfeld, Víctor Hugo Codocedo y Juan Castillo, en ese orden.

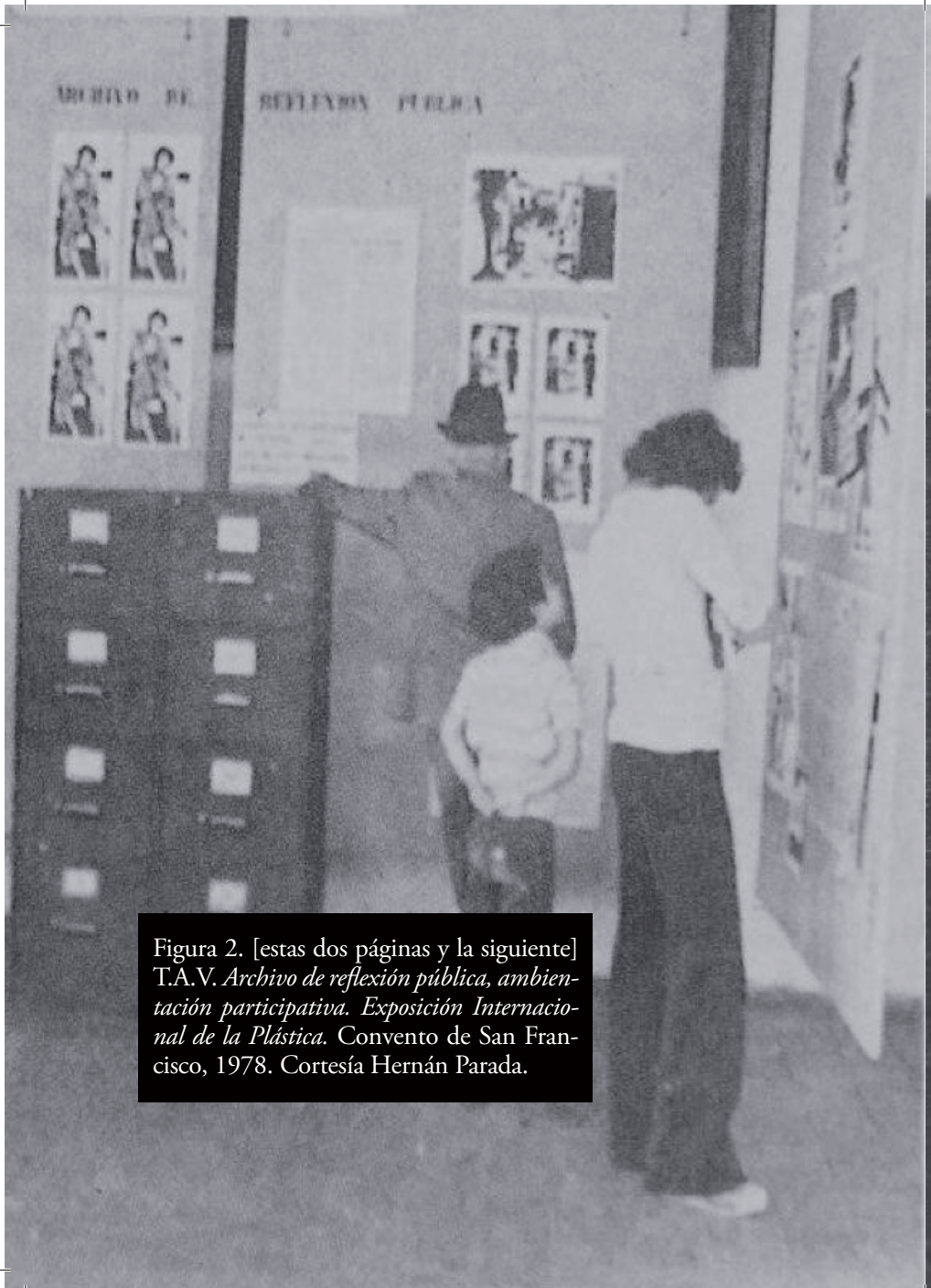
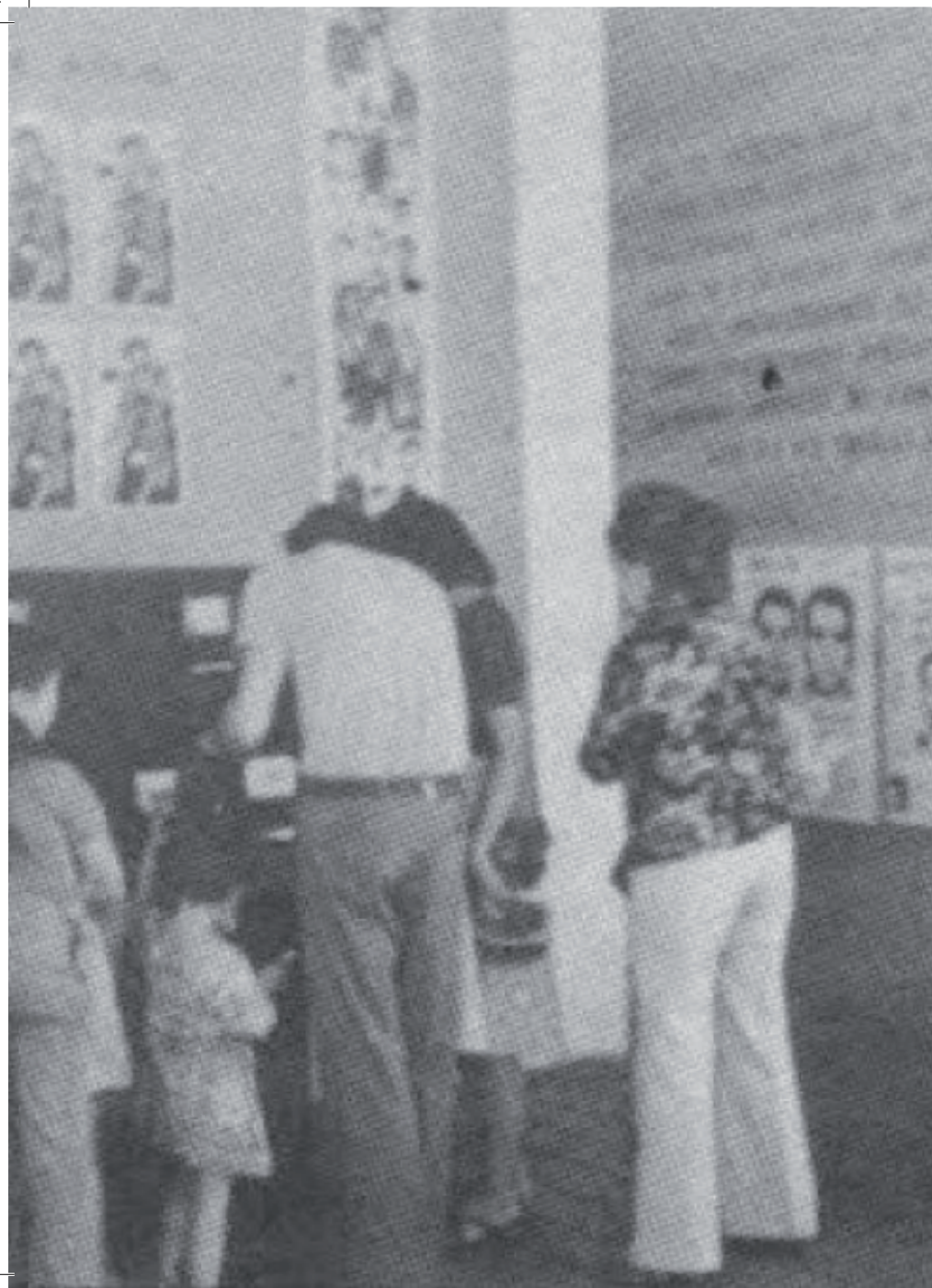


Figura 2. [estas dos páginas y la siguiente] T.A.V. *Archivo de reflexión pública, ambientación participativa. Exposición Internacional de la Plástica*. Convento de San Francisco, 1978. Cortesía Hernán Parada.





la parte superior del tablero, había un afiche en letra set contenía el siguiente mensaje:

ESTA DOCUMENTOGRAFICA, DEBE ENTENDERSE COMO PARTE DE UNA «OBRA ABIERTA» ACTUALMENTE EN EJECUCION.*

Por debajo de este comunicado titular, había, hacia la izquierda una fotografía de A. Parada cuando bebé, y por la derecha una serie de 16 estuches de plástico transparente (ordenados en cuatro filas y cuatro columnas) con otros vestigios fotográficos de su hermano detenido y desaparecido adheridos al tablero. Por debajo y apoyado a piso, había un estante de dos niveles perteneciente al cuarto de infancia que compartían los hermanos Parada. Una serie de cuadernillos e impresos trazan una bitácora de diez años (1963-1973) en la vida de A. Parada. En el piso inferior, seis montoncitos contiguos ilustran el lapso 1963 a 1969. El piso superior contiene, al extremo izquierdo, un objeto no identificado y luego cuatro montoncitos de compaginaciones pertenecientes al lapso 70 a 73. Por encima del mueble, en el extremo derecho, una pila de copias de un texto redactado en máquina por el artista describe la información relativa a esta obrabierta

* Transcribiré las fuentes tal cual como aparecen.

a disposición de los espectadores. En su conjunto, la suma de objetos son testigo irreductible de la experiencia de vida de Alejandro Parada y, al mismo tiempo, de la usurpación autoritaria de esta experiencia vital y su desenlace «abierto», sin linde. Plantean la temporalidad del quiasmo al cuantificar positivamente el espacio en negativo de unx cuerpX ausente (cuya no-pérdida produce un dolor de cualidad indescriptible, inefable), tal como la caja del aparato fotográfico análogo captura una imagen invertida que representa un fragmento evanescente de empiria.

La literatura especializada no ha logrado zanjar un consenso en torno a la emergencia, las materialidades y los sentidos de la *Obrabierta* de H. Parada, partiendo por el mismo título de la obra. El artista y director del TAV, Francisco Brugnoli, le atribuyó el título *A* en un cuestionario publicado en la revista *cal* en agosto de 1979 (7). Años más tarde, la investigadora Paulina Varas prefiere el rótulo *Documentográfica* (2012 99). Más recientemente, la historiadora del arte Amalia Cross titula esta iteración de la *Obrabierta* como *Proposición* (2017 458). Sin embargo, veremos a continuación que podemos considerar que la *Obrabierta* nace de los disensos creativos en su interpretación y de los diálogos entre la producción de la obra y su posterior comprensión.

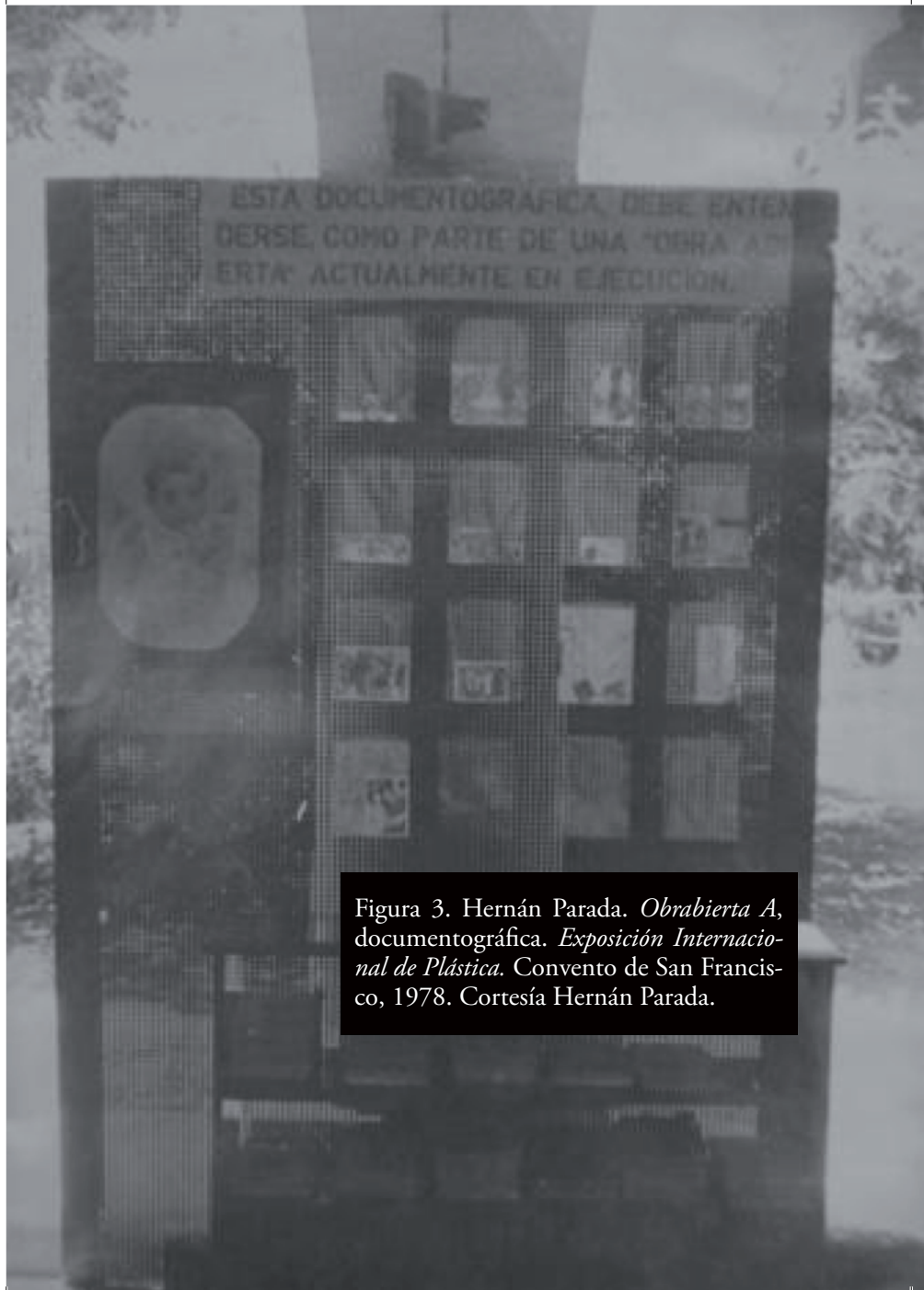


Figura 3. Hernán Parada. *Obrabierta A*, documentográfica. *Exposición Internacional de Plástica*. Convento de San Francisco, 1978. Cortesía Hernán Parada.

Retornando al período coetáneo de su génesis, la exégesis de la obra adquiere diferentes énfasis e intencionalidades discursivas en las fuentes críticas. Una cápsula hacia fines de 1978 escrita por los redactores de la revista alternativa *La Bicicleta* abusaba de la síntesis al describir todas aquellas intervenciones antes descritas en el contexto de la *Exposición Internacional de Plástica* como «una participación masiva de los artistas jóvenes, mostrando gran cantidad de tendencias y posibilidades» (diciembre 1978 47). Al año siguiente, la fortuna crítica a la *Obrabierta A* adquirió un cariz mucho más analítico. En el cuarto número de aquella misma publicación, una nota sobre la «Situación Seminario Arte Actual 1979» describe a la *Obrabierta A* como «el intento de algunos artistas de dar cuenta, mediante nuevos mecanismos de producción artística, de una situación social (Parada)» (agosto-septiembre 1979 45). Brugnoli, en el mismo cuestionario publicado en *cal* que mencioné más arriba, describió la obra de H. Parada como «documento-testimonio [...] que se configura como prueba develadora irrefutable de una realidad rechazable y [...] la obra-abierta, como presentaron en el Templo de San Francisco el Taller Bellavista «El Archivo» y Hernán Parada «A»»*

* Aquí, F. Brugnoli atribuye el concepto de «obrabierta» no solamente a H. Parada sino al trabajo del TAV en general, lo cual

(agosto 1979 7). Ambas notas de 1979 se refieren a la necesaria relación entre la proposición obrabierta y el contexto sociológico desde la cual emerge, evidenciando la manera en la que este presupuesto artístico produce un quiasmo entre las esferas artística y extra-artística. Cabe mencionar que H. Parada fue también redactor de un texto crítico sobre la colectivización de los procesos artísticos en torno a la exposición de San Francisco, donde haría una écfrasis detallada sobre el *Archivo de reflexión pública*:

Proyecto «el archivo».- Se juntaron varios artistas de un taller a conversar-discutir-pensar tras el objetivo de crear una obra que trataría de ser una especie de banco de datos organizado desde el arte. Para llevar a efecto la idea se asignó a diferentes personas a trabajar en diversas partes de la misma (fotos, textos, objetos, soportes). El resultado fue una ambientación. La estructura construida en este ejemplo esta [sic] es más compleja que la anterior (muro) pues no

se condice con las dinámicas colaborativas del Taller con artistas u organizaciones de DD.HH.: refiere en particular al *Archivo de reflexión pública*, ya que el TAV era muchas veces homologado con el Taller Bellavista, desde donde se gesta el TAV y además muy cercanos espacialmente.

solamente podría crecer literalmente, sino que en varias líneas de extensión (permitía agregar mayor cantidad de datos en diferentes códigos, más fotos, textos, objetos). Las dificultades en este proyecto fueron pocas debido principalmente a que la idea central —crear un archivo— es algo/un concepto que conocemos y que podemos recrear fácilmente. Los logros mayores en esta obra también están en el nivel de la información recanalizada más que de la obra en sí misma.* (octubre 1986 13)

A pesar de referirse a esta obra colectiva del TAV montada durante la *Exposición Internacional de Plástica*, H. Parada no haría alusión directa a la *Obrabierta A* en esta recensión, pero podemos sumar este ejemplo a la tendencia dentro de la crítica coetánea de vincular este proyecto bajo el constructo de «obrabierta» tal como lo hizo F. Brugnoli en el tercer número de la revista *cal* de 1979. A esta tendencia asociativa podemos sumar también el trabajo del colectivo Acciones de Apoyo, quienes definen la «PROPOSICION OBRABIERTA*» como un «ANTECEDENTE DIRECTO» de su propia práctica artístico-política:

* Agradezco a Alejandro de la Fuente por llamar mi atención sobre esta referencia.

La proposición Obrabierta DEDE contempla —en su estructura— la posibilidad de incluir toda acción destinada a solucionar el problema DEDE como parte de sí misma. A partir de esta proposición podemos unir/ conectar/ anexas el proyecto Acciones de Apoyo 1, a esta primera y con ello crear/ producir un —doble— Sistema Continuo con capacidad (teórica y práctica) para asumir —abordar— influir y cambiar la trayectoria de ciertos acontecimientos sociales. (1982 4)

Un desafío no menor para una obra de arte, pero que demuestra la adopción radical de lo procesual (la disolución del arte como objeto por la consolidación del arte como *concepto*, idea o proceso) y su vinculamiento con la contingencia social y política y su mediaticidad: la traducción material y de registro, de cierta manera, implica un agenciamiento de parte del espectador, inherentemente pasivo a la violencia autoritaria, y lo

* Probablemente refieren por esta nómima a «DD», en relación con los DD.HH. y sus atropellos sistemáticos de parte de la dictadura cívico-militar. Esta abreviatura va en línea con la tendencia a metáfora como modo de discutir temas de contingencia dentro de las prácticas artísticas disminuyendo el riesgo de una represalia política.

convierte en actante y partícipe dentro de la cultura antifascista apelando a sus posibilidades concretas.

La documentográfica *Obrabierta A* volvió a ser exhibida en 1979, en la galería Coordinación Artística Latinoamericana (CAL)* (Fig. 6). Este era un espacio expositivo independiente dirigido por Luz Pereira ubicado en la calle Santa Lucía 230 en la comuna de Santiago Centro.** La *Obrabierta* fue mostrada —así lo señala, al mejor de mi conocimiento, el análisis de los registros fotográficos conservados por H. Parada— en la antesala de la galería durante algún lapso dentro de la exposición artística *Revisión crítica de la historia del arte chileno como trabajo de arte* del artista Carlos Altamirano, un proyecto que fue montado entre el 25 de septiembre y el 25 de octubre de 1979 en aquel espacio artístico. El material más

* Debo enmendar a mi colega investigadora P. Varas cuando describe que la documentográfica *Obrabierta A* fue montada por primera vez en esta ocasión dentro de la galería CAL (Varas 2012 99). Afortunadamente, la investigadora da cuenta de este error tras leer este manuscrito, el cual le he socializado el 15 de noviembre de 2017 al encontrarnos en el lanzamiento del libro *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* de Miguel A. López. Ella aclara este matiz en una marginalia de su monografía del 2018 (110 y 116).

** Este espacio artístico resultó del traslado de su anterior local en la comuna de Providencia, donde habría llevado el nombre Galería de Bolsillo.

importante que conformó el montaje de la exposición fue un cuestionario difundido en el tercer número de la revista *cal* (Fig. 4), una acción de arte postal participativo que incitaba a que los especialistas y las audiencias del circuito artístico tomaran posición sobre las nuevas prácticas artísticas y reenviar sus respuestas a la galería. Según un texto publicado en 1985 por el artista V. H. Codocedo, este sería uno de los primeros trabajos de arte postal dentro del contexto chileno, si bien artistas como Guillermo Deisler en el exilio mantuvieron una importante producción dentro de aquel soporte con anterioridad (Codocedo abril-junio 1985 15). Durante el transcurso de la exposición, hubo dos intervenciones teóricas a cargo de F. Brignoli y N. Richard, al igual que un foro público respecto a las temáticas levantadas por esta exposición. Además, hubo una acción artística a cargo del artista Carlos Leppe titulada *Acción de la estrella* y que fue publicada en la página 14 del segundo número de *cal* y en el cuarto número de *La Bicicleta* (Fig. 5) junto a un aviso de la exposición de C. Altamirano. Los materiales investigativos en torno al arte chileno recopilados y producidos dentro del marco de la exposición fueron compilados en un libro de artista, el cual comprendo que nunca se publicó. En esta segunda iteración de la *Obrabierta* en la galería CAL, se prescindió del tablero perforado, lo mismo la fotografía de A. Parada cuando bebé. En vez, se conservan los elementos del afiche

Figura 4. Carlos Altamirano, «ocupación de una página como soporte de arte». *cal*, vol. 3, agosto 1979, págs. 15 y 16.

Q/REVISION CRITICA DE LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO

L
A 230
CHILE

sión crítica de la historia del arte chileno como trabajo de arte, promovida por un artista en un espacio de arte; ...
ida como auto-cuestionamiento clarificador de la propia situación del artista y del arte.

(CAL
el 25 de septiembre y el 25 de octubre

en cuestionario que se extrae del espacio dado por la revista CAL (No. 3) para ser ocupado como soporte de arte.
i postales (uno semanal) incluyendo preguntas formuladas a especialistas, artistas y público de arte (500 aprox.)
interpretación de la historia del arte chileno. Las respuestas recibidas serán expuestas y procesadas durante el
bre la exposición, así como las no respuestas también serán contabilizadas en el sentido de su no participación.
ión incluirá dos intervenciones a cargo de Fernando Balcells (sociólogo) y Nelly Richard (teórico), una acción de
e Carlos Leppe (artista) y un encuentro abierto, los días martes 2, 9, 16 y 23 de octubre respectivamente.
también un archivo de grabaciones documentado por material diverso referente a la actividad artística nacional
arte, conferencias, proposiciones, etc.)

león a disposición del público para libre consulta, un archivo que incluirá una recopilación de escritos y publi-
e arte nacional.

s del material ocupado durante la exposición será objeto de una publicación posterior.

QUE REFLEXIONES LE MERECE LA SIGUIENTE AFIRMACION:
"LA HISTORIA DE LA PINTURA CHILENA ES LA HISTORIA DE UNA SUCESIVA APROPIACION
HISTORIA QUE NUNCA SE PENSO "EN" LO PROPIO COMO TENSION FRENTE A LO AJENO;"
(Nelly Richard, Revista CAL N° 2 / Página 13)

el arte necesita que usted resp

capitel en letra set, así como el mueble con volantes y cronología en encuadernaciones, pero esta vez sin el objeto no identificado. Se sumaron los 16 muestrarios (en cuatro filas y cuatro columnas) sobre un tablero negro, todo a muralla.

Es importante recalcar que el contexto de lucha por los DD.HH. de la primera iteración de la *Obrabierta* (1978) se vería limitado signando su emergencia dentro del contexto de la galería privada de arte al año siguiente. Además, el hecho de que los testimonios de secuestrados políticos de la dictadura, como M. Aguilera, hayan estimado que Londres 38 fue efectivamente el centro ilegítimo de detención al que Alejandro fue trasladado el día de su secuestro, a solo pasos del Convento de San Francisco donde se montó la exposición de los DD.HH., es un escalofriante reconocimiento de la álgida situación política propia del contexto de producción de la obra. Debemos recordar, pues, que las documentográficas de H. Parada —que agencian las posibilidades del arte para evidenciar la existencia usurpada y la experiencia de vida de un detenido desaparecido— emergen el mismo año que la junta militar pasó el *Decreto Ley de Amnistía 2191*, el cual es el principal instrumento jurídico que proporcionó impunidad a los asesinos del pueblo por cualquier índole de crímenes cometidos durante lo que fue declarado estado de sitio que duró entre el 11 de

septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978. Podemos considerar, entonces, que el final de aquel primer estado de sitio del período dictatorial (el cual no implicó el cese a todo tipo de abusos políticos y terrorismo de estado usurpado) fue el horizonte de posibilidades desde el cual emerge la obrabierta, una estrategia para pensar y hacer arte que no se desmarca completamente del soporte del arte pero que intenta ir más allá, y que la estrategia documentográfica es una respuesta indirecta al decreto que negaba oficialmente cualquier ilícito en torno al secuestro y la desaparición de Alejandro Parada.



Figura 5. Carlos Altamirano y Carlos Leppe. [Sin título]. *La Bicicleta*, vol. 4., agosto-septiembre de 1979 , pág. 49.

LEPPE/ TRABAJO 1977 -
OCTUBRE-NOVIEMBRE/C
SANTA LUCIA 230/ F. 3
SANTIAGO DE CHILE - C

C.F.F.
34193
C.A.L./
-1979

amirano / revisión de la historia del arte chileno como trabajo de arte

yecto/revisión crítica de la historia del arte chileno como trabajo de arte, promovida por un artista en un espacio de arte, sión asumida como auto-cuestionamiento clarificador de la propia situación del artista y del arte.

lar: galería CAL

ha: entre el 25 de septiembre y el 25 de octubre

arrollo:

Envío de un cuestionario que se extrae del espacio dado por la revista CAL (No. 3) para ser ocupado como soporte de arte. (ro envíos postales (uno semanal) incluyendo preguntas formuladas a especialistas, artistas y público de arte (500 aprox.) rca de la interpretación de la historia del arte chileno. Las respuestas recibidas serán expuestas y procesadas durante el nipo que dure la exposición, así como las no respuestas también serán contabilizadas en el sentido de su no participación. a exposición incluirá dos intervenciones a cargo de Fernando Balcells (sociólogo) y Nelly Richard (teórico), una acción de a cargo de Carlos Leppe (artista) y un encuentro abierto, los días martes 2, 9, 16 y 23 de octubre respectivamente.

ie incluirá también un archivo de grabaciones documentado por material diverso referente a la actividad artística nacional yectos de arte, conferencias, proposiciones, etc.)

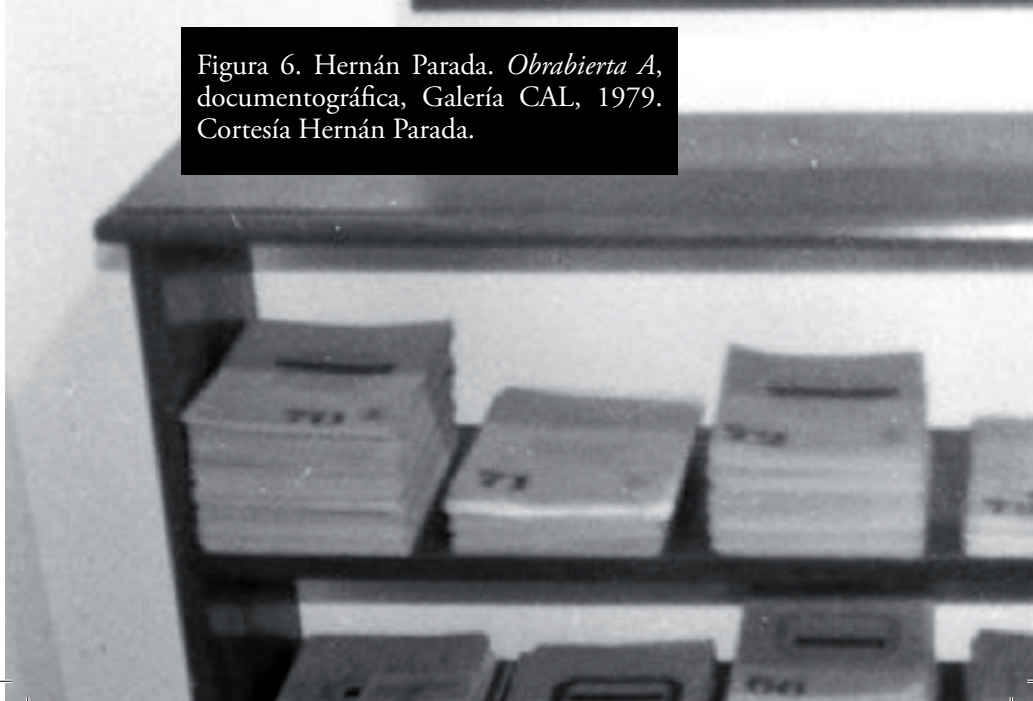
Estará también a disposición del público para libre consulta, un archivo que incluirá una recopilación de escritos y publi ones sobre arte nacional.

El conjunto del material ocupado durante la exposición será objeto de una publicación posterior.

l arte necesita que usted responda



Figura 6. Hernán Parada. *Obrabierta A*, documentográfica, Galería CAL, 1979. Cortesía Hernán Parada.



GRAFICA, DEBE ENTEN
E DE UNA "OBRA ABI
E EN EJECUCION.



**(Con)tacto sinalefa:
los deslindes espacio-temporales de la *obrabierta***

El invaluable insumo de la Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Artes Plásticas de Hernán Parada de agosto de 1980* nos permite asomarnos a su pensamiento artístico. El grabadista debió rendir su examen de grado dos veces en 1979 y luego en 1980 (Fig. 7), con un intento fallido debido (si bien la versión oficial no lo sostuvo así) a lo controversial de los contenidos y las técnicas artísticas trabajadas. Tras una breve introducción, la memoria tiene dos capítulos principales, antes de un apéndice de obra, conclusiones y la bibliografía.** El primero de estos capítulos es una revisión teórica de las fuentes que anteceden el concepto obrabierta de Parada: especial énfasis se le da al «principio de extensión» propuesto por el artista y teórico

* Entregada y defendida a cuatro años de su egreso, y dirigida por la esteta Margarita Schultz.

** A diferencia de ese orden, que es señalado por el índice del trabajo, en el texto las «Conclusiones» son injertadas previo el «Apéndice» y antes de «Bibliografía», ninguna de estas compaginada.

estadounidense Allan Kaprow. El grabadista accede a la traducción de fragmentos del texto «Environments, Happenings, Assemblages» de A. Kaprow a través del primer apartado del catálogo que se imprimió a través del grupo VISUAL* para la exposición de Wolf Vostell entre septiembre y octubre del año 1977 en la Galería Época, ubicada en la Calle Orrego Luco número 50 en la comuna de Providencia.** H. Parada también cita los escritos sobre arte de Marcel Duchamp en el segundo subapartado, y se detiene en el concepto de «Obra abierta» desarrollado por Humberto Eco en su texto homónimo de 1962.***

H. Parada propone una definición para obrabierta en el segundo capítulo de su memoria de grado. En su conjunto, se podría describir como una máquina estética [desterritorializante] o fórmula de cinco partes principales: a) la declaración o proposición, b) los antecedentes o datos, c) la conformación, estructura u organización del suceso, d) el suceso obra, y, e) la preservación.

* Grupo de gestión artística y editorial formado en 1976, compuesto por Eugenio Dittborn, Ronald Kay y Catalina Parra, desbandado hacia 1980.

** Fundada dos años antes y dirigida por Lily Lanz (Bucci A.).

*** La investigadora Amalia Cross alude a 1965 como la fecha de la traducción al español del texto de H. Eco la cual H. Parada citó en su escrito de egreso (2017 458).

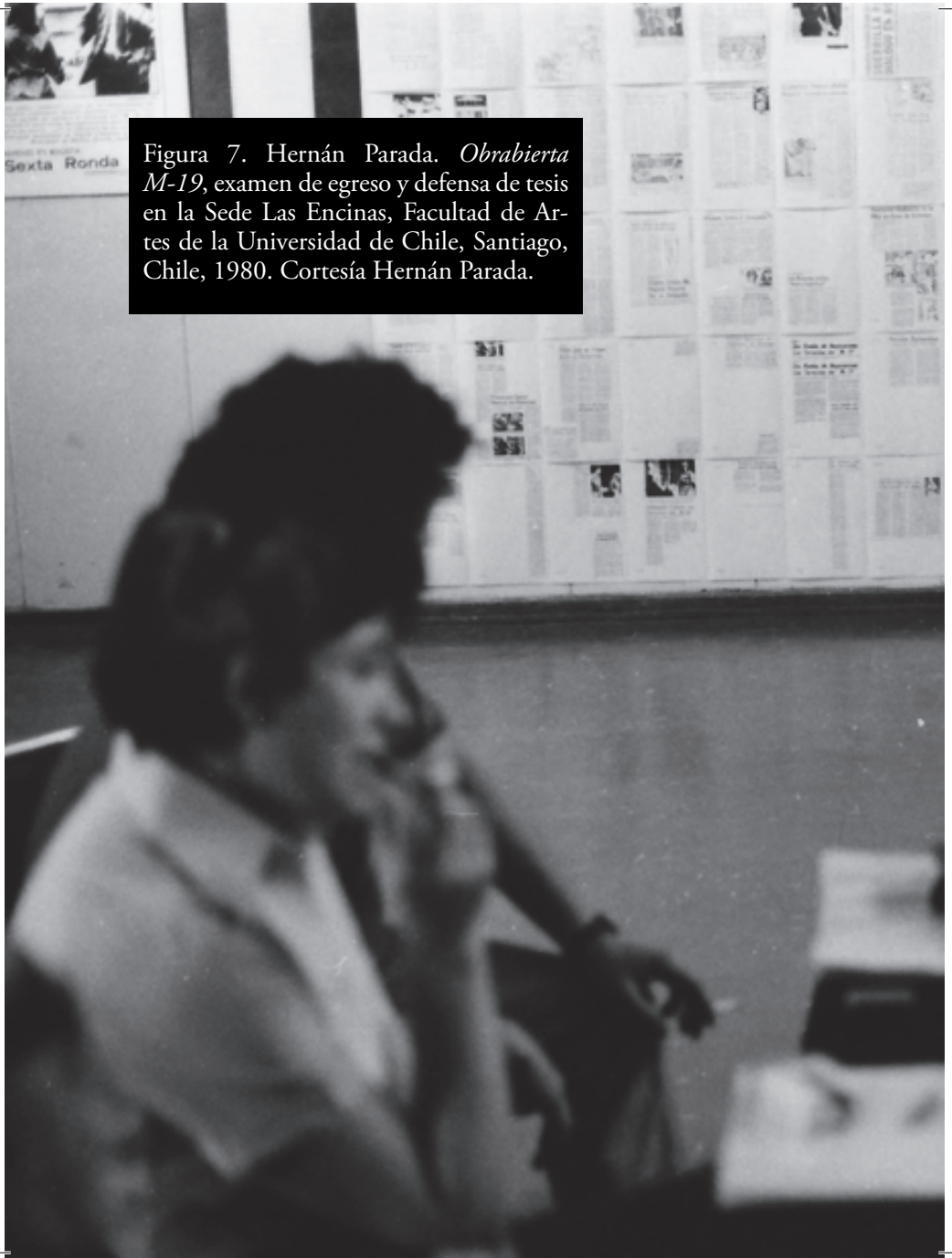
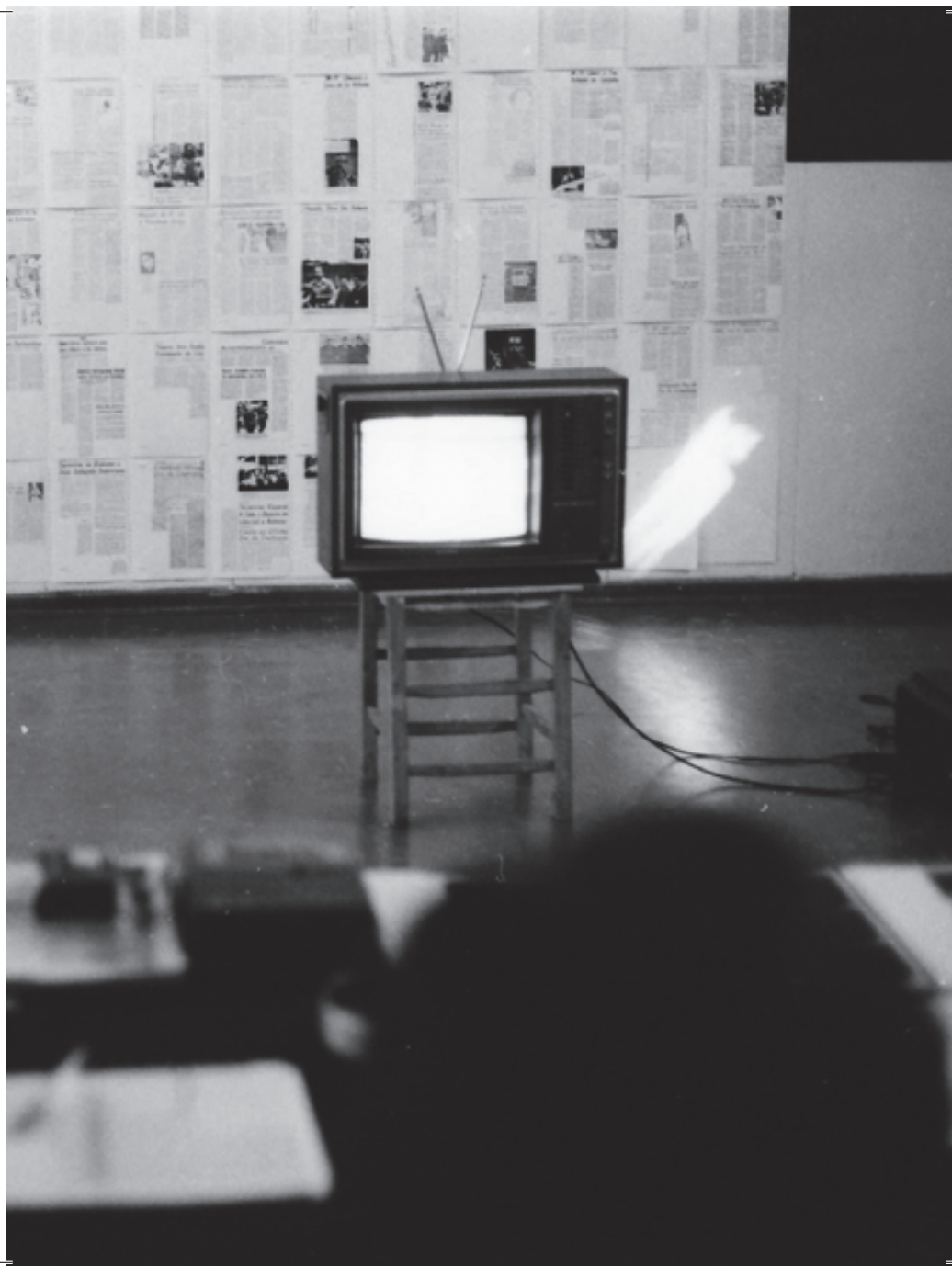


Figura 7. Hernán Parada. *Obrabierta M-19*, examen de egreso y defensa de tesis en la Sede Las Encinas, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1980. Cortesía Hernán Parada.



a) La **proposición** es una declaración ilocucionaria que explicita que el agente artístico-cultural, canalizando la obrabierta, invierte (de manera quiasmática) las esferas artísticas y extra-artísticas.* Esto normalmente queda plasmado en un documento escrito. H. Parada plantea dos proposiciones en concreto en este escrito de 1980, que formaron parte de otras iteraciones de la obrabierta:

PROPONGO: ASUMIR UN SUCESO VIDA
ABIERTO (si-
tuaciones no resueltas, de incertidumbre) CO
MO INVESTIGACIÓN DE ARTE» [sic].
PROPONGO: CONSTRUIR EL MODELO
OBRABIERTA, A
PARTIR DEL ORDENAMIENTO DE LA
INFORMACIÓN QUE
GENERE DICHO SUCESO, MAS LA SUMA DE
LOS MEDIOS

* Como demuestra la siguiente cita del grabador: «- La intención (por parte de un artista [sic]) de extender el ámbito de la acción para la práctica del arte. [...] - La participación de organismos vivos dentro de la estructura de un trabajo de arte» (Parada 1980 34-35). Hacia el final de aquella cita su argumento gira hacia la necropolítica gore cuando ingresa la corporalidad desaparecida dentro del campo artístico.

QUE PERMITAN SU ASIMILACION
ENTENDIMIENTO COMO
TRABAJO DE ARTE. (1980 31)

De lo anterior se debe destacar los hechos «irresolutos» presentes en la esfera extra-artística como potenciales investigaciones artísticas, de cuyos atisbos mediáticos o informáticos se desarrolla un ordenamiento comprendido bajo el modelo obrabierta.

No se ha estudiado lo suficiente la influencia del texto de A. Kaprow, reproducido en el catálogo que desarrolla VISUAL para la exposición de W. Vostell en la Galería Época el año 1977, en el campo artístico local. Esta cita no sólo rememora ciertos postulados de A. Kaprow, sino también otros textos artísticos de agentes locales que también rescatan los enunciados de A. Kaprow. Por ejemplo, el artista Carlos Altamirano (Fig. 8) reproduce algunos de ellos en la segunda página sin foliar de un cuadernillo que desarrolla como documento artístico para la exposición *Recreando a Goya* en el Goethe Institut de Santiago, Chile, en octubre del año 1978: «Todo producto de arte cumple su función social mediante el previo cuestionamiento del sistema del arte». C. Altamirano aquí también incorporó una imagen fotográfica de la violencia política re trabajada, provenientes de una fuente medial impresa.

N° 1




CARLOS ALTAMIRANO VALENZUELA
(1954 -)
ARTISTA



FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES
(1746 - 1828)
ARTISTA

ESTE DOCUMENTO DEBE ENTENDERSE
COMO PRODUCTO DE ARTE

11.10.78



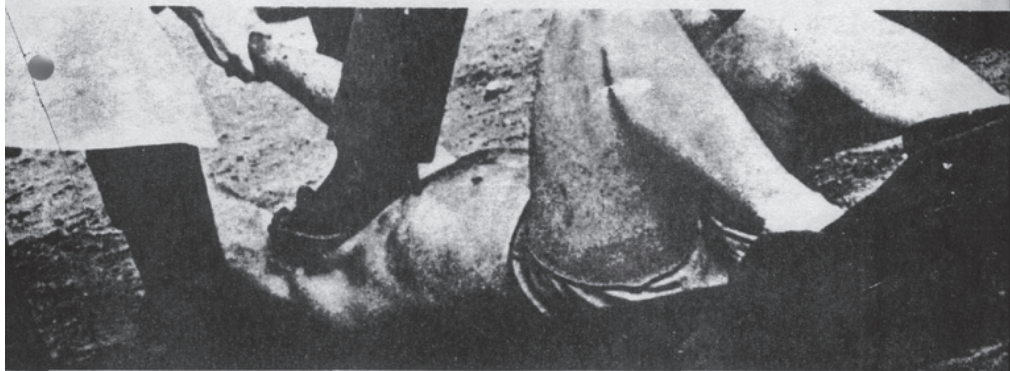
**TODOS PRODUCTOS DE ARTE CUM-
PLEN SU FUNCION SOCIAL MEDIAN-
TE EL PREVIO CUESTIONAMIENTO
DEL SISTEMA DEL ARTE**

Figura 8. [estas dos páginas y la siguiente] Carlos Altamirano. [Sin título], vol. 1, 11 de octubre de 1978, pp. s/f. Cortesía Carlos Altamirano.

FOTOGRAFÍAS RECUPERADAS



DE LA REVISTA FLASH N° 87
• DEL 19 DE MARZO DE 1965 Y
PROCESADAS POR EL ARTISTA



MEDIANTE CORTE FOTOGRAFICO,
EN OCTUBRE DE 1978

b) Los **antecedentes** o **datos** del suceso también forman parte de un documento escrito —por ejemplo, las declaraciones antes descritas— y sitúan a la fórmula obrabierta en algo evento o suceso contingente de carácter irresoluto. En palabras del artista, la contingencia sociológica conocida como «el suceso abierto (fuente natural)» se traduce hacia la obra o «el contexto arte (fuente cultural)» (Parada 1980 36). La obrabierta sostiene que un suceso del mundo real que se investiga artísticamente, ya sea irresoluto o finalmente concluido, puede ser considerado como un hecho «abierto», ya que plantea una interrogante en torno al desenlace de muerte o de vida en cierto acontecimiento límite. También debe explicitar el espacio y tiempo en que ocurre aquel episodio. En el caso de que la obrabierta incluya un acontecimiento sin concluir, la ubicación no debe ser netamente topográfica sino también atender al contexto sociológico del hecho. En el caso de que la obrabierta invoque hechos ya acontecidos o aún sin cierre previsible, como son la mayoría de los casos de lxs detenidxs desaparecidxs, un tratamiento sociológico similar debe dar cuenta del desarrollo de los hechos o bien la incertidumbre constitutiva de los hechos.

c) La **conformación, estructura** u **organización** del suceso puede ser sin duda la sección más polémica del modelo, debido a que es el enclave que moviliza distintos

episodios de la violencia autoritaria dentro del soporte artístico. Se trata de la disposición artística, en términos de la producción de documentos artísticos y listados de objetos, incluyendo la información disponible sobre el suceso en cuestión. Esto incorpora lo que compete a la recepción del suceso, y se divide entre la «aprehensión directa» e «indirecta» del artista-como-testigo. H. Parada describe la aprehensión directa como «la observación, participación o inclusión de una o varias personas en acciones producidas por el suceso», mientras la aprehensión indirecta se refiere básicamente a los «medios de comunicación (TV, radio, impresos y difusión de persona a persona)» (1980 37). También menciona la suma de las instituciones que actúan o influyen en el desenlace del suceso a nivel estructural. Si bien la «estructura» y el «desarrollo» de los sucesos abiertos son datados por el documento escrito*, se invocan también otras materialidades como anexos que se presentan casi siempre como objetos-testigo que toman el lugar del suceso. Los distintos materiales empleados en esta etapa pueden ser portados desde el archivo personal (como

* Cabe mencionar que este documento muchas veces incluye una última sección de «Antecedentes», donde menciona obras, acciones o documentográficas anteriores en relación con obrabiertas ejecutadas por el artista.

son, por ejemplo, los objetos íntimos, encuadernaciones, documentos, fotografías o muebles) o bien generados a partir de técnicas artísticas como la reproducción de recortes de prensa en grabados. Uno de los aspectos más interesante en la visión artístico-filosófica de H. Parada es que también considera que todos los potenciales acervos documentales o acontecimientos relacionados con el suceso abierto son parte conceptual de la obrabierta, incluidas todas las fuentes de información referente al paradero de detenidos desaparecidos.

d) El **suceso obra** es la sección que se desprende de la propia formulación de la obrabierta como documento escrito, donde el artista interviene en el suceso «real» el cual busca canalizar artísticamente. Demarco esta sección de la estructura debido a que, a pesar de ser una parte importante de la obrabierta, no necesariamente es datada en el documento escrito antes mencionado (a-c). H. Parada describe al suceso obra como una intervención artística al conocimiento del suceso abierto, cuya fuente es la información generada por el suceso. Un ejemplo de estas intervenciones es la carta que envió el grabadista al gobernador de Utah con relación al caso de G. Gilmore. El agente artístico participa activamente dentro del suceso, ya sea a través de charlas, exposiciones, *happenings*, investigación, litografías, performances, protestas, recopilación (de recortes de prensa u otros),

dando un soporte para la dramaticidad tanatopolítica del suceso abierto.

e) La **preservación** de la obrabierta es un depositario dinámico e interactivo para la información del suceso, manifiesta «en una Unidad/Environment, que dará cuenta de la magnitud espacio-tiempo que abarcó/contuvo el suceso asumido como investigación de arte» (Parada 1980 38). En otras palabras, la *documentográfica* es la manera óptima en la que el artista percibe —en este punto, antes del giro performático de 1983 en la producción del artista— que la obrabierta y el suceso al que alude sean socializados a una audiencia. Una instalación que se encuentra a medio camino entre el assemblage y el environment descritos por A. Kaprow adquiere un cierto cariz performático que fue ahondado progresivamente por H. Parada: no solamente cuando estas instalaciones disienten en contra la violencia autoritaria del régimen (sobre todo en lo que respecta a la lucha por encontrar a lxs detenidxs desaparecidxs), sino en cuanto incitan la participación del espectador en el suceso desde la acción y el arte. Es importante destacar que los documentos escritos derivados de la investigación artística obrabierta suelen ser copiados a máquina de escribir, en mimeógrafo o posteriormente fotocopiados y distribuidos como parte de esta instalación performática al ser retirados del montaje por

la audiencia. Así, se consolida esta fórmula/proposición que debe ser entendida como un modelo o «instrumento conceptual» (Parada 1980 35) para su aplicación en otros casos de incertidumbre anatomopolítica*: «Obrabierta X» (Parada 1980 39).

Es así como H. Parada adjunta la *Obrabierta M-19* en su memoria de grado. Se trata de un documento obrabierta y una serie de 26 grabados basados en recortes de prensa, todos en referencia un suceso en particular: cuando el grupo guerrillero Movimiento 19 de abril de Colombia mantuvo rehenes a 45 personas (entre ellos 15 embajadores) en la Embajada de República Dominicana de Bogotá, Colombia, entre 27 de febrero y el 27 de abril de 1980. Me parece necesario preguntarnos por qué, si como expuse anteriormente, el artista ya estaba trabajando la obrabierta en relación con la desaparición de su hermano A. Parada de manera pública desde 1978, ¿por qué no lo incluyó en su teorización metodológica? Considerando la influencia mantenida por representantes del régimen en el ambiente académico de las artes y las

* Dentro del régimen biopolítico moderno, la «anatomopolítica» dice relación con la gestión y el control disciplinario de los cuerpos individuales de las personas, en oposición a la gestión y control de las poblaciones en general y los poderes institucionalizados que respondan a aquel nivel.

humanidades y la paranoia generalizada vivida por sus agentes más progresistas,* no es difícil de percatarse, leyendo este trabajo, el que H. Parada dejaba muchas cosas entredichas, sin poder referirse a ellas de manera directa.** Al abrir las conclusiones del trabajo escrito, sin embargo, el artista insinúa una conexión entre el modelo obrabierta y la desaparición de su hermano, cuando declara: «1. La incertidumbre de conocer la dinámica de «A» (29) es pauta para declararla OBRA ABIERTA (sin sujeción a nuestro espacio-tiempo y con caracteres, netamente relativistas)» (Parada 1980 46). En la vigesimonovena nota de su texto, H. Parada dirige a lxs lectorxs hacia la figura de Aldo Moro***,

* Eugenia Brito sobre el contexto académico de las artes y las humanidades en la Universidad de Chile de aquella época: «Había mucha muerte. Fui testigo de muchas muertes, de muchas crisis. La gente vivía en estado de pánico» Entrevista personal junto a Adam de Pollo, Santiago, Chile, 12 de julio de 2016.

** En palabras de P. Varas: «Parada no pudo incluir el caso de su hermano. Esto se debió a la delicada situación que vivían el artista y su familia tras haber denunciado la desaparición y la situación en la que se encontraba la universidad, sitiada y controlada por organismos partidarios del régimen militar» (2012 99-100).

*** Aldo Moro, figura política italiana y primer ministro de Italia entre 1963-1968 y 1974-1976, fue secuestrado en el 16 de marzo de 1978 por las Brigadas Rojas (1970-1988), vanguardia marxista-leninista: ««A»: podría ser; por ejemplo el político Aldo Moro. Su

un gesto ambivalente con clara intención disuasiva de ocultamiento, pero una disuasión que deja una sutil mención a Alejandro en la coincidencia de la inicial. Basta con considerar la impronta denunciativa y testimonialista con la que el artista había mostrado la *Obrabierta A* durante los dos años anteriores: obrabierta «A», sea a título de Aldo o de Alejandro.

Sin embargo, esta no es la única oportunidad en la que A. Parada se hace presente en este texto. Me refiero a la dedicatoria del trabajo (Fig. 9):

DEDICO ESTE TRABAJO
A/A LA MEMORIA DE:
ALEJANDRO

Esta dedicatoria funciona, en línea con la mecánica cuántica, a medio camino entre la vida y la muerte potenciales tal como el gato de Schrödinger. En el experimento mental desarrollado por el físico Erwin Schrödinger, un gato es introducido dentro de una caja de acero completamente sellada pero dentro de la cual el gato puede mantenerse con vida. Sin embargo,

retención por parte del equipo Brigadas Rojas, habría provocado — mientras estuvo prisionero una incertidumbre sobre su persona—» (Parada 1980 46).

DEDICO ESTE TRABAJO
A/A LA MEMORIA DE:
ALEJANDRO

AGRADEZCO A:
ALICIA, MARGARITA Y A TODAS
LAS PERSONAS QUE DE UNA U
OTRA MANERA ME HAN AYUDADO
A REALIZAR ESTA INVESTIGACION

Figura 9. Hernán Parada. Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Artes Plásticas con Mención en Grabado, Departamento de Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 1980, página no foliada.

dentro de la misma cámara sellada existe un átomo radioactivo, el cual cuenta con probabilidades iguales de activarse y emitir una radiación que mataría al gato o bien de no emitir esta radiación. En este experimento mental, hasta que la caja no sea reabierta para poder enterarnos si la radiación fue o no activada, el cómputo cuántico sostendría que el gato se encuentra con y sin vida simultáneamente.* En el caso de la dedicatoria de

* En el momento que había escrito el primer borrador de este ensayo, no había leído el maravilloso texto titulado «Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación» de la artista Hito Steyerl. Agradezco a Ezequiel Fanego por facilitarme este escrito: «El inocente estado de indeterminación cuántico de Schrödinger tuvo resonancia en los laboratorios políticos de la soberanía. Se crearon en estos laboratorios grandes limbos políticos en los que la ley y la excepción se confundían en mortal superposición, transformando la muerte segura en una cuestión de probabilidades. El ejercicio mental de Schrödinger adquirió una presencia real en las fosas colectivas que cancelaron violentamente la posibilidad de que tuvieran lugar muchas superposiciones y entrelazamientos de los seres humanos y las cosas. Y el sueño de que existan mundos paralelos donde convivan realidades imposibles de componer se transformó en la proliferación de muertes posibles y en la imposibilidad de que exista algún mundo diferente del que tristemente sigue existiendo» (Steyerl 2012 [2014] 155). Desde el punto de vista de H. Steyerl, la *indeterminación* en la mecánica cuántica que acontece en instancias de secuestro, acribillamiento y desaparición

H. Parada a su hermano, si el desenlace de la paradoja disyuntiva vida-muerte fuese el segundo de los resultados posibles, el sustantivo abstracto subordinado de «memoria» implicaría, en el uso castizo, la muerte del implicado. De lo contrario, acontece un fenómeno de profundo interés artístico-literario: «DEDICO ESTE TRABAJO A ALEJANDRO». En el enunciado “A/A

de prisioneros políticos (la superposición de la vida y la muerte, seguida por una suerte de entrelazamiento simultáneo de ambos estados) estaría indisociablemente ligada a la violencia soberana: a) en primera instancia, como una imagen (mónada) negativa de baja resolución provista por el abandono y ocultamiento que efectúan las máquinas de guerra sobre lxs cuerpxs que los mantienen en el limbo cuántico vida-muerte, y, b) en segunda instancia, como una imagen (mónada) positiva gestada en la transparencia impune de la violencia fascista, momento donde se exhuman los restos y así se «abre la caja» y el gato se encuentra —en la totalidad de las veces, muy probablemente— muerto. Desde mi perspectiva, si bien concuerdo con el argumento de la artista y cinematógrafa, estoy interesada en un tercer tipo de imagen donde los artistas a la neovanguardia política resemantizan la violencia soberana necropolítica, particularmente aquella indeterminación cuántica de lxs detenidxs desaparecidxs y (empleando un uso experimental de los medios de comunicación disponibles entrelazados con las prácticas artísticas) imbuyen simbólicamente, aunque sea un momento, la vida de lxs fantasmas de los crímenes de guerra y lxs vuelven a corporizar. Y no sólo son interesantes los planteamientos o el estilo de H. Steyerl, también tiene una dedicatoria memorable.

LA MEMORIA DE:”, se produce una sinalefa entre la preposición que antecede al complemento indirecto —y que deviene complemento directo referente a un ser *animado* gracias a la elipsis relativista que impone la barra oblicua— y el nombre propio. Esa contigüidad del sonido de la «a» connota animación o vida en la persona ausente aludida, pero que no es autónoma sino supeditada al trabajo (artístico) dedicatorio *a* de H. Parada; engullición léxico-afectiva de unx cuerpX ausente o incierto.

La temporalidad relativista que perpetúa la proposición obrabierta —si bien instigada por el ejercicio del artificio artístico-literario— permite el acople de distintos tipos de experiencias/diferencias de obra y texto, tanto en el ámbito diegético (una existencia fantasmagórica como invocación semiológica) como extradiegético (la violencia del régimen autoritario). Parece curioso que, en un género de egreso como lo es la Memoria de Grado, donde los palimpsestos correctivos son comunes, sea también el depositario de una serie de palimpsestos como ontologías cuánticas superpuestas. De forma similar al manuscrito de este libro, el gigantesco suplicio del género tesis es el producto del esfuerzo ensimismado de una persona o de un grupo, pero que está destinado a la revisión de varias otras miradas y perspectivas que influyen su

devenir. A veces estas miradas son inquisidoras o a veces clementes, pero siempre inauguran una vida que es muy propia del medio textual y que articula diferentes puntos de vista y temporalidades. La plurisignificación textual, y el acople de estas temporalidades múltiples que se inscriben dentro de su proceso de producción, proponen una coincidencia en la escritura de H. Parada con la ontología relativista de su hermano desaparecido. El objeto-códice, sea la encuadernación de la tesis aludida o este mismo libro que hace un análisis afectuoso de aquella, acoplan una serie de experiencias cómplices: líneas de vida, traumas colectivos, algunos presenciales y otros epigenéticos, conversaciones, tactos, correos electrónicos, consensos y disensos, malos entendidos, solicitudes incontestadas, tratos, contratos, ediciones cariñosas llevadas por el transcurso de meses, palabras que abrazan palabras que fueron enunciadas hace décadas, vidas y no-muertes de otros tiempos. En la primera copia de la memoria de grado de H. Parada, existen 19 palimpsestos correctivos diferentes en las 43 páginas del cuerpo de texto*; una miríada de temporalidades dictadas por los (posibles) desenlaces para la interrogante

* Considerando una clara disminución entre las páginas 18 y 31, que comprende el final de la segunda de tres secciones del primer capítulo y el comienzo del segundo.

abierta inundan, en forma de intertexto o de retícula, la inmanencia del material artístico trabajado, como una serie de ontologías potenciales.

Sería irrisorio considerar que la *invocación semiológica* detrás de la estrategia textual establece una medialidad artística en sí misma, incluso un agenciamiento semiótico unificado en cuanto ontología, signo o diferencia. Considero más bien que la invocación semiológica alude a la incertidumbre presente en la esfera extrartística como una estratificación de sentidos potenciales, incrustados en la materialidad del texto como estrategia de arte. En ese sentido, podemos entender las estrategias textuales en cuanto diásporas del sentido —multiplicidad de subjetividades posibles situadas como respuesta a una violencia que las desestabiliza— reconociendo la figura del palimpsesto como herramienta de lectura crítica ante la proposición obrabierta. El palimpsesto devela los medios y procedimientos de producción del texto al desacralizar su linealidad a través de la mácula diagramática. En otras palabras, su experimentalidad —entendida como una predisposición al «fracaso» en cuanto desvíos que incitan a la re-iteración— devela la presencia dramatizada* delx

* Sobre la condición dramatizada, el sociólogo Pierre Bourdieu describe: «la dificultad particular de la *ruptura* con la experiencia nativa, originaria, y de la restitución del conocimiento obtenido al

cuerpx detrás de la aparente objetividad o universalidad del texto escrito.

El desempeño de la proposición obrabierta como respuesta a la necropolítica se mide al deslindar la inexorabilidad de la muerte, oscilando en un constante tránsito entre los posibles desenlaces del espacio-tiempo suscitados por el texto. En palabras de lx artista agustine zegers en su estudio sobre las ontologías simpoiéticas, este tipo de desempeño ontológico «no es gobernado por el principio binario de vida/muerte, en vez se encuentra en un espectro fluido donde la materia «inerte» es transformada, habitada y reusada» (2016). Así, la temporalidad porosa obrabierta permite la engullición afectiva de lx cuerpx ausente, desaparecido, que es el efecto más brutal de la necropolítica autoritaria. La obrabierta se permite «la experiencia de ser tocada y afectada por esta brutal exposición al sufrimiento desconocido de lxs otrxs tanto como una oportunidad de salir abruptamente del círculo de la indiferencia en el cual se había antes amurallado a sí misma y de responder al llamado de estos innumerables cuerpxs de dolor» (Mbembe 2016 [2019] 4).

precio de dicha ruptura» (1984 [2014] 11). Me refiero aquí con la ruptura, concepto traído a colación por el C.A.D.A., como el campo resultante tras la medración de la esfera artística por la esfera extra-artística.